AVSONIA

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE

ANNO V · MCMX

RES · ANTIQVAE
LAVDIS · ET · ARTIS

ROMA
STABILIMENTO TIPOGRAFICO RICCARDO GARRONI
GIÀ SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE ROMANA
PIAZZA MIGNANELLI, 23
—
1911

AVVERTENZA

Gli autori sono personalmente responsabili degli articoli da loro firmati.

E96

SOCIETÀ · ITALIANA

DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE

CARICHE · UFFICIALI · PEL · 1911

(Assemblea 12 giugno 1911)

Presidente Onorario Perpetuo

Prof. DOMENICO COMPARETTI, Senatore del Regno, Socio Benemerito.

Presidente effettivo

S. E. il Principe D. ALFONSO DORIA PAMPHILY, Senatore del Regno.

Vice Presidenti

Residenti:

D. LEONE CAETANI Principe di Teano, Deputato al Parlamento.
Prof. Comm. ADOLFO VENTVRI, della R. Università di Roma.

Non residenti:

Prof. Comm. ANTONINO SALINAS, della R. Università di Palermo, Sopraintendente agli Scavi.
Prof. Comm. GHERARDO GHIRARDINI, della R. Università di Bologna, Sopraintendente ai Musei e Gall.

Consiglieri

Prof. Comm. GIVLIO CANTALAMESSA, Dirett. della Galleria Borghese e Sopraintendente alle Gallerie - Prof. LVIGI CANTARELLI, della R. Università di Roma - Prof. ALESSANDRO DELLA SETA, Ispettore nel Museo di Villa Giulia - On. ROBERTO GALLI, Deputato al Parlamento - Conte Prof. DOMENICO GNOLI, Bibliotecario della Angelica - Prof. FEDERICO HALBHERR, della R. Università di Roma - Prof. FEDERICO HERMANIN, Dirett. della Galleria Nazionale e Gabinetto delle Stampe - Prof. Comm. RODOLFO LANCIANI, della R. Università di Roma, Senatore del Regno - Dr. Comm. BARTOLOMEO NOGARA, Dirett. del Museo Etrusco Gregoriano - Prof. Comm. LVIGI PIGORINI, Dirett. del Museo Preistorico-Etnografico-Kircheriano - Prof. LVIGI SAVIGNONI, della R. Università di Messina - Duca D. LEOPOLDO TORLONIA, Senatore del Regno.

Amministratore

Dott. ROBERTO PARIBENI, Dirett. del Museo Nazion. Rom. nelle Terme Diocleziane.

ELENCO DEI SOCI

SOCI PERPETVI.

1. Caetani principe D. Leone, *Roma.*
2. Castellani comm. Augusto, *Roma.*
3. Comparetti prof. sen. Domenico, *Firenze.*
4. Jonas Alfredo, *Francoforte sul Meno.*
5. Lanna baronessa Fanny, *Roma.*
6. Lattes prof. Elia, *Milano,*
7. Municipio di Milano.
8. Municipio di Roma.
9. Paganini ing. sen. Roberto, *Roma,*
10. Pallavicini principe Giulio, *Roma.*

SOCI ORDINARI.

1. Alfonsi Alfonso, *Este.*
2. Ambrosetti prof. Juan, *Buenos Ayres.*
3. Amelung prof. Walther, *Roma.*
4. Amodeo dott. Gaetano, *Roma.*
5. Antonelli avv. Mercurio, *Montefiascone.*
6. Apolloni comm. Adolfo, *Roma.*
7. Aru dott. Carlo, *Cagliari.*
8. Associazione Archeologica Romana, *Roma.*
9. Aurigemma dott. Salvatore, *Napoli.*
10. Bacci dott. Peleo, *Firenze.*
11. Bacile di Castiglione ing. Gennaro, *Bari.*
12. Bagatti-Valsecchi nob. Fausto, *Milano.*
13. Balladoro conte Arrigo, *Verona.*
14. Balzani conte prof. Ugo, *Roma.*
15. Baragiola prof. Emillo, *Riva San Vitale (Canton Ticino).*
16. Bariola dott. Giulio, *Modena.*
17. Barrera dott. Pietro, *Roma.*
18. Barsanti cav. Alessandro, *Cairo.*
19. Bartoli dott. Alfonso, *Roma*
20. Barzellotti prof. senat. Giacomo, *Roma.*
21. Basile arch. prof. Ernesto, *Palermo.*
22. Benedetti prof. D. Enrico, *Roma.*
23. Besso comm. Marco, *Roma.*
24. Biancale dott. Michele, *Tivoli.*
25. Bianchi-Cagliesi dott. Vincenzo, *Roma.*
26. Biblioteca del Nuovo Circolo, *Roma.*
27. Bibliot. della Scuola d'Applicaz. Ingegn., *Roma.*
28. Biblioteca Municipale, *Reggio Emilia.*
29. Biblioteca Civica, *Amburgo.*
30. Biblioteca Nazionale, *Torino.*
31. Blanc barone Alberto, *Roma.*
32. Blaserna on. sen. Pietro, *Roma.*
33. Boccardi marchesa Anna, *Roma.*
34. Bodio on. senat. Luigi, *Roma.*
35. Boella dott. D. Ferruccio, *Alba.*
36. Boffi prof. Angelo, *Mortara.*
37. Bonarelli conte dott. Guido, *Gubbio.*
38. Bonaiuti prof. Ernesto, *Roma.*
39. Bonci-Casuccini nob. dott. Emilio, *Chiusi.*
40. Boni arch. comm. Giacomo, *Roma.*
41. Bordonaro di Chiaromonte on. senat. Gabriele *Palermo.*
42. Borgatti col. Mariano, *Roma.*
43. Boselli on. Paolo, *Roma.*
44. Bragg miss H. B. *Roma.*
45. Bragg miss S. H,. *Roma.*
46. Breccia prof. Evaristo, *Alessandria d'Egitto.*
47. Brunelli Bonetti Antonio, *Padova.*
48. Bulwer miss Agnese, *Roma.*
49. Bulwer miss Dora, *Roma.*
50. Caetani-Lovatelli donna Ersilia, *Roma.*
51. Cagnola nob. Guido, *Milano.*
52. Calonghi prof. Ferruccio, *Genova.*
53. Calvia prof. Giuseppe, *Mores (Sassari).*
54. Campanile dott. Tina, *Roma.*
55. Campanini prof. Naborre, *Reggio Emilia.*
56. Campi nobile Luigi, *Cles (Trentino).*
57. Campori march. Matteo, *Modena.*
58. Cannizzaro ing. arch. Mariano, *Roma.*
59. Cantalamessa prof. Giulio, *Roma.*
60. Cantarelli prof. Luigi, *Roma.*
61. Cardinali prof. Giuseppe, *Genova.*
62. Carotti prof. Giulio, *Milano.*
63. Cacta Rosario, *Siracusa.*
64. Castelfranco prof. Pompeo, *Milano.*
65. Cesano dott. Lorenzina, *Roma.*
66. Chigi principe Mario, *Roma.*
67. Cian prof. Vittorio, *Pavia.*
68. Cocchi prof. Igino, *Firenze.*
69. Coletti dott. Luigi, *Treviso.*

70. Colini prof. Giuseppe Angelo, *Roma.*
71. Columba prof. Gaetano Mario, *Palermo.*
72. Consolo Maria, *Roma.*
73. Cora prof. Guido, *Roma.*
74. Correra prof. Luigi, *Napoli.*
75. Cottafavi on. dep. Vittorio, *Modena.*
76. Cugia di Sant'Orsola march. Diego, *Roma.*
77. Cultrera dott. Giuseppe, *Roma.*
78. Curzio avv. Carmine, *Roma.*
79. Curtopassi contessa Camilla, *Roma.*
80. D'Achiardi dott. Pietro, *Roma.*
81. Dal Borgo dott. Pio Paolo, *Pisa.*
82. Dalla Vedova prof. Giuseppe, *Roma.*
83. Danesi cav. Cesare, *Roma.*
84. Da Ponte dott. Pietro, *Brescia.*
85. De Amicis prof. Vincenzo, *Alfedena (Aquila).*
86. De Filippi dott. Filippo, *Roma.*
87. Dei ing. Giunio, *Roma.*
88. Della Seta dott. Alessandro, *Roma.*
89. Della Torre dott. Ruggero, *Cividale del Friuli.*
90. De Marchi prof. Attilio, *Milano.*
91. De Nicola dott. Giacomo, *Siena.*
92. De Petra prof. Giulio, *Napoli.*
93. De Sanctis prof. Gaetano, *Torino.*
94. Di Fabio prof. D. Adelchi, *Roma.*
95. Di Lullo prof. Antonio, *Isernia.*
96. Di San Martino conte Enrico, *Roma.*
97. Doria Pamphili principe senat. Alfonso, *Roma.*
98. Ducati dott. Pericle, *Bologna.*
99. Eusebio prof. Federico, *Genova.*
100. Fago dott. Vincenzo, *Cairo.*
101. Ferrari prof. Ettore, *Roma.*
102. Filangieri di Candida conte dott. Antonio, *Napoli.*
103. Fiocca arch. Lorenzo, *Perugia.*
104. Fonteanive avv. Rodolfo, *Tivoli.*
105. Fracassetti prof. Francesco, *Bologna.*
106. Fraccaroli prof. Giuseppe, *Torino.*
107. Franchi de' Cavalieri dott. Pio, *Roma.*
108. Franciosi Anna, *Roma.*
109. Frati prof. Carlo, *Venezia.*
110. Freund Alfredo, *Amburgo.*
111. Frola dott. Giuseppe, *Torino.*
112. Frova dott. Arturo, *Milano.*
113. Gallavresi dott. Giuseppe, *Milano.*
114. Galli prof. D. Ignazio, *Velletri.*
115. Galli on. dep. Roberto, *Roma.*
116. Gallina prof. Francesco, *Napoli.*
117. Gamurrini prof Gian Francesco, *Arezzo.*
118. Gattini conte Nicola, *Matera.*
119. Gentiloni-Silveri conte Aristide, *Tolentino.*
120. Gerini col. G. B., *Cisano sul Neva.*
121. Gerola dott. Giuseppe, *Verona.*
122. Gervasio dott. Michele, *Bari.*
123. Ghirardini prof. Gherardo, *Bologna.*
124. Ghislanzoni dott. Ettore, *Roma.*
125. Giglioli dott. Giulio, *Roma.*
126. Giorgi prof Ignazio, *Roma.*
127. Giuffrida-Ruggeri prof Vincenzo, *Napoli.*
128. Giussani ing. Antonio, *Como.*
129. Giusti Domenico, *Roma.*
130. Gnoli conte prof. Domenico, *Roma.*
131. Grampini prof. Ottavio, *Roma.*
132. Greppi conte Emanuele, *Milano.*
133. Grossi-Gondi prof. Felice, *Roma.*
134. Guidi prof. Ignazio, *Roma.*
135. Guidi arch. Pietro, *Roma.*
136. Halbherr prof. Federico, *Roma.*
137. Helbig prof. Wolfgang, *Roma.*
138. Hermanin prof. Federico, *Roma.*
139. Hülsen prof. Christian, *Firenze.*
140. Jatta on. dep. Antonio, *Ruvo di Puglia.*
141. Jatta dott. Michele, *Ruvo di Puglia.*
142. Jerace prof. Francesco, *Napoli.*
143. Karo prof. Georg, *Atene.*
144. Lanciani prof. Rodolfo, *Roma.*
145. Lecca-Ducagini cav. Giulio, *Roma.*
146. Locatelli cav. Giacomo, *Fontanella Mantovana.*
147. Loddo dott. Romualdo, *Cagliari.*
148. Loewy prof. Emanuele, *Roma.*
149. Lusignani prof. Luigi, *Parma.*
150. Macchioro dott. Vittorio, *Napoli.*
151. Magni dott. Antonio, *Milano.*
152. Malaguzzi-Valeri conte dott. Francesco, *Milano.*
153. Malvezzi conte dott. Aldobrandino, *Bologna.*
154. Mancini prof. Ernesto, *Roma.*
155. Marchi prof. Antonio, *Messina.*
156. Mariani prof. Lucio, *Pisa.*
157. Marietti dott. Antonio, *Milano.*
158. Mariotti on. senat. Giovanni, *Parma.*
159. Martinori ing. Edoardo, *Roma.*
160. Marvasi avv. Vittorio, *Napoli.*
161. Mauceri dott. Enrico, *Siracusa.*
162. Mauceri ing. Luigi, *Roma.*
163. Mele avv. Augusto, *Napoli.*
164. Mercati mons. Giovanni, *Roma.*
165. Milani prof. Luigi Adriano, *Firenze.*
166. Minto dott. Antonio, *Firenze.*
167. Monteverde on. senat. Giulio, *Roma.*
168. Montuori avv. Raffaele, *Napoli.*
169. Moore miss Lucia, *Roma.*
170. Moris col. Mario, *Roma.*
171. Morpurgo dott. Lucia, *Roma,*
172. Morpurgo Renato, *Alessandria d'Egitto.*
173. Municipio di Frascati.
174. Municipio di Marino.

175. Municipio di Napoli.
176. Municipio di Venezia.
177. Muñoz dott. Antonio, *Roma.*
178. Museo archeologico, *Ancona.*
179. Museo civico Correr, *Venezia.*
180. Museo nazionale romano.
181. Museo preistorico-etnografico e Kircheriano, *Roma.*
182. Naggiar Carlo, *Alessandria d'Egitto.*
183. Nardini ing. Oreste, *Velletri.*
184. Negrioli dott. Augusto, *Bologna.*
185. Nogara prof. Bartolomeo, *Roma.*
186. Norsa Bey, *Alessandria d'Egitto.*
187. Ongaro arch. prof. Massimiliano, *Venezia.*
188. Orbaan dott. J., *Roma.*
189. Origoni Luigi, *Milano.*
190. Orsi prof. Paolo, *Siracusa.*
191. Ostini cav. Alessandro, *Roma.*
192. Pace Biagio, *Palermo.*
193. Paolozzi conte Claudio, *Roma.*
194. Paribeni dott. Roberto, *Roma.*
195. Pasquali dott. Alberto, *Roma.*
196. Pasquali dott. Giorgio, *Roma.*
197. Pasquinangeli avv. Giocondo, *Roma*
198. Patroni prof. Giovanni, *Pavia*
199. Pellati dott. Franz, *Roma.*
200. Pellegrini prof. Giuseppe, *Padova.*
201. Perazzi signorina Lina, *Roma.*
202. Pernier dott. Luigi, *Atene.*
203. Petitti di Roreto conte generale Alfonso, *Alba.*
204. Pettazzoni dott. Raffaele, *Roma.*
205. Pigorini prof. Luigi, *Roma.*
206. Poggi avv. Gaetano, *Genova.*
207. Poggi dott. Giovanni, *Firenze.*
208. Pontani dott. Costantino, *Roma.*
209. Pranzetti comm. Carlo, *Roma.*
210. Pressi dott. Eloisa, *Roma.*
211. Pribram prof. Alfred, *Praga.*
212. Puschi prof. Alberto, *Trieste.*
213. Putortì prof. Nicola, *Roma.*
214. Quagliati prof. Quintino, *Taranto.*
215. Ricci prof. comm. Corrado, *Roma.*
216. Ricci prof. Serafino. *Milano.*
217. Ridola on. dep. Domenico, *Matera.*
218. Rizzo prof. Giulio Emanuele, *Torino.*
219. Rossi prof. Pietro, *Siena.*
220. Sacchi prof. Pericle, *Cremona.*
221. Salinas prof. Antonino, *Palermo.*
222. Santamaria Pietro, *Roma.*
223. Savignoni prof. Luigi, *Roma.*
224. Savini cav. Francesco, *Teramo.*
225. Scano ing. Dionigi, *Cagliari.*
226. Scaravelli Annibale, *Roma.*
227. Schiaparelli prof. Celestino, *Roma.*
228. Schiaparelli prof. Ernesto, *Torino.*
229. Schulz prof. Joseph, *Praga.*
230. Scialoia on. senat. Vittorio, *Roma.*
231. Scipioni prof. Scipione, *Ascoli Piceno.*
232. Scotti cav. Luigi. *Piacenza.*
233. Scrinzi prof. Angelo, *Venezia.*
234. Scuola Inglese di Archeologia, *Atene.*
235. Seccia-Cortes prof. Pasquale, *Marino (Roma).*
236. Seletti avv. Emilio, *Milano.*
237. Serafini prof. Cammillo, *Roma.*
238. Sergi prof. Giuseppe, *Roma.*
239. Sim miss S., *Roma.*
240. Soprintendenza ai Monumenti, *Siracusa.*
241. Soragna march. Antonio, *Milano.*
242. Sordini prof. Giuseppe, *Spoleto.*
243. Spalletti-Rasponi contessa Gabriella, *Roma.*
244. Spano dott. Giuseppe, *Pompei.*
245. Spighi arch. prof. Cesare, *Firenze.*
246. Spinelli barone Marcello, *Napoli.*
247. Staderini prof. Giovanni, *Roma.*
248. Stampini prof. Ettore, *Torino.*
249. Stara-Tedde dott. Giorgio, *Roma.*
250. Stettiner comm. Pietro, *Roma.*
251. Sticotti prof. Piero, *Trieste.*
252. Supino prof. Igino Benvenuto, *Bologna.*
253. Taramelli prof. Antonio, *Cagliari.*
254. Taverna conte Paolo, *Roma.*
255. Terzaghi dott. Nicola, *Aquila.*
256. Tibaldi Tancredi, *Chatillon.*
257. Tiranti prof. Vittorio, *Firenze.*
258. Toesca prof. Pietro, *Torino.*
259. Tognola cav. Paolo, *Roma*
260. Tommasini on. senat. Oreste, *Roma.*
261. Torlonia senat. duca Leopoldo, *Roma.*
262. Toscanelli on. Nello, *Pontedera.*
263. Trasatti Raffaele, *Roma.*
264. Traverso ing. Giovanni Battista, *Alba.*
265. Turchi prof. D. Nicola, *Roma.*
266. Vanacore dott. Francesca, *Castellam. di Stabia.*
267. Vasari cav. uff. Alessandro, *Roma.*
268. Venturi prof. Adolfo, *Roma.*
269. Venturi dott. Lionello, *Roma.*
270. Vigoni on. senat. Pippo, *Milano.*
271. Vitelli prof. Girolamo, *Firenze.*
272. Vochieri cav. Andrea, *Frascarolo (Pavia).*
273. Zanardi col. Roberto, *Bologna.*
274. Zanca arch. prof. Antonio, *Palermo.*
275. Zippel prof. Giuseppe, *Roma.*
276. Zocco-Rosa prof. Antonio, *Catania.*
277. Zottoli dott. Giampietro, *Salerno.*

SOMMARIO DEL VOLUME V

MONUMENTI FUNERARI GRECI IN COPENAGHEN

Chi legge il meraviglioso panegirico che Tucidide (I, 35-45) mette in bocca a Pericle e subito dopo il celebre coro della Medea di Euripide (824-825) e crede che al nobile quadro che il poeta e lo storico hanno qui tracciato dell'eterno valore delle grandi conquiste civili d'Atene abbiano fortemente contribuito la fantasia poetica e l'ardente amor di patria, prenda allora in mano lo splendido discorso del più grande conoscitore moderno della civiltà intellettuale greca intorno alla maestà della potenza d'Atene (1), e vi troverà un entusiasmo non minore, una non meno schietta ed illimitata ammirazione per il piccolo popolo ateniese.

Chi nonostante tutto ciò dovesse dubitare che i nobili cittadini d'Atene fossero così valorosi, così amanti della scienza dell'arte, quali li rappresenta Pericle, e che le brave, belle e modeste «donne ateniesi», il cui più grande onore consisteva in questo, che ad esse nelle compagnie degli uomini non si pensasse troppo nè in bene nè in male, abbiano un tempo realmente esistito, getti soltanto lo sguardo su alcuni dei meravigliosi monumenti della scultura funeraria greca, che per nostra fortuna si sono conservati in così gran numero, e certo vedrà sparire come nebbia al raggio del sole, anche il suo dubbio più vago.

Questi monumenti sono la più bella e la più eloquente testimonianza dell'altezza che aveva raggiunto nel V e nel IV secolo il sentimento etico ed artistico di Atene.

Mi sia qui permesso riferendomi a queste osservazioni generali, illustrare tre rilievi funerarî greci del periodo più bello di quest'arte appartenenti alla Glittoteca Ny-Carlsberg in Copenaghen e le cui figure possono essere qui pubblicate per benevola liberalità del direttore dott. Carlo Jacobsen.

Noi cominciamo con lo splendido monumento n. 198, Tav. I, (2) il quale per il suo stile appartiene ai primi decennî del IV secolo. Manca il coronamento cioè il frontone dell'edicola; questo era una volta lavorato in un pezzo a parte. Nelle figure soltanto il viso ha sofferto per qualche scheggiatura. Il soggetto è uno di quelli tipici: una figura femminile seduta ed una in piedi in un atteggiamento tranquillo e mesto. La donna è seduta in una seggiola dai piedi sagomati e dall'alta spalliera; la testa guarda dritta dinanzi a sè in una posa di sublime tranquillità: la posizione della testa e del corpo è così dignitosa e nobile come se

(1) U. Wilamowitz von Möllendorf, *Reden und Vorträge.*

(2) *Katalog*, p. 75; *Billedtavler til Kataloget over antike Kunstvaerker*, tav. XV.

fosse determinata da un'esistenza più alta e trasfigurata. Il braccio sinistro avvolto riposa sul seno, mentre la mano destra con un leggero movimento tira innanzi un lembo del mantello. La gamba sinistra è tratta indietro cosicchè le pieghe del mantello appaiono tese. I piedi posano su uno sgabello che è posto obliquamente sul dinanzi. Davanti alla donna seduta sta in piedi una fanciulla dal peplo dorico riccamente panneggiato, la quale inclina con grazia il nobile capo. Essa tiene nelle mani un oggetto ora irriconoscibile per lo stato presente della scultura e guarda tristemente e affettuosamente la donna seduta la quale deve considerarsi come la defunta. Questa figura di fanciulla per la sua aria piena di rassegnazione, di semplicità e di concentrazione è un vero gioiello di creazione artistica. Nelle sue forme vi è un'immensa profondità di sentimento. L'impressione è ricca di fascino: noi rimaniamo come prigionieri alla sua vista, ed al cospetto di una tale rivelazione artistica ci sentiamo con tutto il nostro patrimonio di parole come dei mendichi dinanzi ad un re. Le linee dirette e rigide del corpo della fanciulla scendono a terra come gravi di dolore. In questa figura l'effetto delle forme del corpo in movimento è stato limitato con savio proposito alla parte superiore.

La donna seduta e la fanciulla in piedi non sono avvicinate strettamente l'una all'altra come nella maggior parte delle rappresentazioni simili. L'aggruppamento è rilassato, pur tuttavia l'artista seppe legare per l'effetto le figure con un notevole rapporto di intimità. Le figure non si toccano, soltanto i loro sguardi si incontrano. Eppure già lo spettatore partecipa a questo stato d'animo pieno di turbamento e di tristezza. A questo elemento principale su cui riposa l'effetto si aggiunge ancora come un legame puramente formale, il movimento corrispondente delle braccia incrociate.

Se noi diamo uno sguardo alle rappresentazioni più affini della scultura sepolcrale attica, alla tomba di Hegeso in Atene (Conze, *Attische Grabreliefs*, t. XXX, 68) di Mnesarete in Monaco (*Münchener Jahrbuch* 1909, t. I, p. 3 ss.) e la bella stele del Museo Nazionale ateniese (Conze, t. XXXI, 69), ne resulta subito per osservazioni e confronti stilistici che il rilievo funerario di Copenaghen deve essere cronologicamente l'ultimo anello di questa meravigliosa catena. L'ardita sporgenza delle figure dal piano del rilievo, la scomparsa della rigida posizione di profilo e dell'isocefalia, la collocazione obliqua dello sgabello rispetto al piano delle figure, tutti questi sono segni perspicui di un grado più sviluppato del rilievo; e il gusto mutato del IV secolo si fa decisamente sentire nella trattazione del vestito e dei capelli. Sono state del tutto messe da parte le forme stilistiche preferite della scuola fidiaca, le sottili, eleganti e prolungate pieghe ricurve e le piccole e movimentate piegoline. Si ammira in quest'opera non la pienezza delle linee, ma si cerca di afferrare con sguardo non offuscato il naturale spezzarsi e rigonfiarsi delle pieghe della stoffa. Si potrebbe porre a confronto della nostra figura di fanciulla il rilievo di Athena in Lansdowne House (Michaelis, *Ancient Marbles*, Lansdowne House, 59; *Ancient Greek Art, Burlington Fine Arts Club*, t. XXXV) come un esempio caratteristico per la trattazione del vestito nella seconda metà

del v secolo. Il motivo simile ed il costume eguale, cioè il peplo aperto sul lato destro facilita il confronto stilistico. Il sistema di pieghe nell'Athena sta ancora sotto il severo dominio delle forme stilistiche tradizionali. Qui gli occhi si fermano anzitutto nella predominanza delle pieghe lineari, nella caduta diritta e rigida delle pieghe verticali, e nelle ondulazioni ritmiche dell'orlo del peplo inserite tra di esse. Nella fanciulla di Copenaghen invece tutto contribuisce all'impressione di un maggiore avicinamento alla realtà. Anche per i capelli nel rilievo di Copenaghen è palese il progresso nella trattazione delle forme. I capelli, partendo dal mezzo della fronte con ondulazione molle e libera, sono raccolti verso i due lati e pendono dietro sulla nuca legati in un groppo. Questa acconciatura sorge già nello stile severo del v secolo (1) e passa poi al IV secolo. Di quest'epoca basta accennare all'Artemide Colonna (2) e all'Apollo di Gortina (3) i quali anche per tempo non sono molto lontani dal nostro rilievo. I rapporti del rilievo funerario di Copenaghen con l'arte pienamente matura del IV secolo conducono fino alla base con le Muse di Prassitele. La parentela del motivo tra la nostra fanciulla e le Musa col flauto deve balzare all'occhio di ogni osservatore.

Quando fu creato il rilievo funerario n. 219 della Glittoteca Ny–Carlsberg, fig. 1, (4) si facevano valere in un soggetto analogo dei principî di sviluppo delle forme del tutto differenti. Lo stato di conservazione è in generale buono; soltanto delle piccole parti non essenziali sono di restauro. Il capo della donna seduta è stato riaggiunto. Furono restaurati la parte superiore del pilastro destro, il piede sinistro del trono, nella donna seduta il naso, la parte anteriore del collo, l'orlo del mantello che pende dalla mano destra, come anche la piccola parte al disopra della mano, la parte centrale del chitone sul petto; nella figura in piedi soltanto il naso.

Nell'epistilio e nella cornice orizzontale del frontone dell'edicola si ha in due righe la seguente iscrizione:

ΗΔΕΙΑ ⁝ ΛΥΣΙΚΛΙΙΟΥΣ ⁝ ΘΥΓΑΤΗΡ ⁝ ΑΘΝΟΝΕΩΣ (5)
ΦΑΝΥΛΛΑ ΑΡΙΣΤΟΛΕΙΔΟΥ ΑΘΜΟΝΕΩΣ

Phanylla, la fanciulla in piedi, è rappresentata di tre quarti, ma Edeia, seduta, esce del tutto dal piano delle figure con la parte superiore del suo corpo, e sollevando con la mano

(1) Cfr. l'Artemide della metopa di Atteone nell' Heraion di Selinunte (KEKULÉ, *Griech. Sculpt.*, p. 71) la così detta Hera Farnese (Br. Br. t. 414), la testa simile in Copenaghen (ARNDT, *La Glypt, Ny-Carlsberg*, t. 29, 30) ed inoltre le Korai dell'Eretteo, l'Athena Velletri ecc.

(2) Secondo miei studî la testa della statua in Berlino n. 59 le appartiene; all'indice delle repliche della testa in KLEIN, *Praxiteles*, p. 344, n. 1, sarebbe ancora da aggiungere *Ny-Carlsberg*, Glittoteca, n. 81, una copia debole e slavata (rest. il naso e le labbra) e *E. V.* 1076-7 (Hannover).

(3) *Ausonia*, 1907, p. 19, f. 3 e t. v. *Mon. Antichi*, XVIII, p. 73, n. 8.

(4) *Katalog*, p. 81; *Billedtavler til Kataloget*, t. XVI, ARNDT, *La Glyptoth. Ny-Carlsberg*, 83-A.

(5) Sbaglio di scrittura per ΑΘΜΟΝΕΩΣ.

Fig. 1.

destra il mantello che scende dal capo, guarda con posa tranquilla dinanzi a sè. Con questa disposizione i corpi acquistano in ampiezza e tutto il gruppo in effetto di grandiosità. La forte divergenza della direzione degli sguardi ha tolto alle figure il loro delicato ed intimo rapporto. La composizione è divenuta alquanto esteriore. Questa tendenza dei rilievi funerarî di creare piuttosto delle immagini in posa che dei gruppi pieni di sentimento si riconosce in numerosi monumenti del IV secolo e nella forma più splendida e più matura nel monumento di Demetria e Pamphyle (1). Poichè già non si può più trovare alcuna traccia di malinconia e di cordoglio, qui sono semplicemente rappresentate delle nobili ateniesi che si offrono allo spettatore in tutta la pompa del loro aspetto. Sulla medesima via che conduce a quest'ultima espressione sta il rilievo funerario di Copenaghen con i monumenti affini di Nikarete (Berlino, n. 740; Kekulé, *Griech. Sculptur*, p. 183; *Kön. Museen zu Berlin, Lichtdrucktafel*, n. 29) di Kalliste (Museo nazionale di Atene; Cavvadias 147; Conze, t. XXXVI, 79) e col frammento di una donna seduta (Museo Nazionale di Atene, Conze, t. CXIII, 518; Cavvadias 1001). Non soltanto la posizione seduta con la parte superiore del corpo rivolta di pieno prospetto, ma anche la analoga acconciatura dei capelli e le identiche caratteristiche di stile uniscono questo gruppo di monumenti all'Edeia del nostro rilievo. La graziosa acconciatura con i capelli sollevati e il groppo terminale ci si presenta in una serie di monumenti del IV secolo i quali tutti per altro, data loro trattazione assai sviluppata delle forme, non possono essere posti prima del 350. Cito qui soltanto alcuni esempî significativi: 1) testa della statua di Kore in Vienna (*Jahrb. d. Kunstsamml. d. All. Kaiserhauses*, 1894, p. 135 ss.; *Emporium*, 1907, p. 15; *E. V.* 1199); 2) testa di Kore nel rilievo votivo di Atene (Svoronos, *Das ath. National Museum*, t. LXXVII, 1461); 3) testa di Igea dell'Acropoli (*Ath. Mitt.*, 1885, t. VIII, p. 255 ss.); 4) testa di fanciulla di un rilievo funerario in Berlino (Conze, t. CCLXIII, 1211); 5) testa di fanciulla di un monumento funerario nel Museo di Belle Arti di Budapest (una volta in proprietà di P. Arndt; *Ancient Greek Art, Burl. Fine Arts Club*, t. XVIII, 20); 6) testa femminile in Atene (Conze, t. CCLXVI): 7) testa femminile in Berlino (Furtwängler, *Samml. Sabouroff*, t. XXII); 8) testa di Apollo in Venezia (Dütschke, V, 360, *E. V.* 342; Amelung, *Führer d. Antikensamml. in Florenz*, p. 2, f. 1), ecc.

Quest'acconciatura acquista presso a poco contemporaneamente con la sua maggior diffusione una forma più ricca e più complicata in quanto che al disopra del mezzo della fronte alcune treccioline separate dalla restante massa, passando al di sopra del nastro che lega i capelli, vengono intrecciate nel groppo. Quali esempî di tale acconciatura ricordo: 1) il tipo della testa dell'Afrodite Capitolina rappresentato nel modo migliore dalla bella replica di Monaco (*Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, 1908, p. 1 ss.); 2) la testa nel Museo Britannico n. 1565 (*Cat. of Sculpture*, n. 1565, t. III); 3) la testa di Afrodite di

(1) CONZE, *Att. Grabreliefs*, t. XL, 109.

Efeso in Vienna (*Ausstellung der Fundstücke aus Ephesos*, n. 35, p. 30-31); 4) la testa della statua di Afrodite nella villa Albani (Helbig, *Führer*, n. 882; *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, p. 77, f. 28; Confr. Amelung in Br. *Denkmäler*, testo alla t. 553; Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 629 ss.); 5) la testa della statua di Igea in Berlino (Kekulé, *Griechische Sculptur*, p. 365, n. 353; A. Hekler, *Röm, weibl. Gewandstatuen, Münch. arch. Studien*, p. 173 (1); 6) testa di Apollo in Copenaghen, n. 76 (*Bildtavler Kataloget*, t. VI); 7) la testa femminile in Berlino, n. 43; 8) la testa dell'Apollo del Belvedere (Brunn, *Griech. Götterideale*, t. VIII, Amelung *Beschreibung der Vatik. Sculpturen*, II, t. XII, p. 256 ss.; *Rev arch.*, 1904, II, p. 328 ss.; *Ausonia*, 1908, p. 128 t. IV) ecc. Questa serie potrebbe essere ancora notevolmente accresciuta in ispecie per il periodo ellenistico (2), ma una raccolta completa del materiale non potrebbe essere più giovevole a questo lavoro di questi esempi scelti. Soltanto voglio qui brevemente osservare che questa acconciatura con la sua particolare grazia ha conquistato anche le frivole e pretensiose dame alla moda del periodo imperiale, come è dimostrato da un ritratto di una Flavia conservato in due esemplari (Cfr. Roma, Vaticano, Braccio nuovo, Amelung *Beschreibung*, I t. XII, n. 78; Copenaghen, Glittoteca Ny-Carlsberg n. 657, t. LIII; Arndt-Bruckmann, *Griech. und röm Porträts*, t. 723-4). La finezza della disposizione naturalmente è qui andata perduta a causa della trattazione delle forme, che ha accentuato in egual modo tutti gli elementi.

Il monumento di Edeia e di Phanylla e quelli ad esso più affini, che hanno indotto a questo ampio sguardo comparativo, acquistano dal punto di vista della storia dell'arte una importanza maggiore per opera di queste svariate luci di riflesso. Essi sono gli esempî più antichi dell'arte greca di questa speciale acconciatura di capelli col groppo sull'alto che è così ricca di effetti. Noi abbiamo un punto decisivo per la determinazione del periodo in cui è sorta nel fatto che essa è una acconciatura di capelli ancora alquanto modesta e severa. I capelli non costituiscono una massa pittoricamente molle ed ondulata come nelle

(1) Poichè io potei studiare nei suoi particolari questa statua poco tempo fa in Berlino, vorrei per questa occasione aggiungere qualche cosa a quello che io ho notato nel mio libro. La statua è conservata con la base antica. Sono restaurate la mano destra con la parte corrispondente del serpente e l'indice della mano sinistra. La testa è rotta, ma, come provano i riccioli ricadenti sui due lati, senza dubbio le appartiene. Tutta la testa sembra essere stata ritoccata modernamente; restaurati sono in essa l'orecchio destro e la punta del naso. La forma delle dita nella mano antica, affettatamente sottili e pur tuttavia grassottelle, ed inoltre la maniera in cui il groppo dei capelli sul dinanzi fu arricchito con dei ricciolini spessi, piccoli e liberi, corrisponde completamente alla trattazione delle forme quale ci è nota dalle statue-ritratti traianee sicuramente datate. Ciononostante io non inclino a considerare la statua un ritratto ma credo di poter riconoscere negli elementi riferiti soltanto le abitudini stilistiche di un copista dell'epoca traianea. (Per la forma grassottella delle dita delle statue-ritratti traianee cfr. ciò che io ho detto nel mio libro p. 178).

(2) Cfr. l'Afrodite accovacciata di Doidalses, *Journal of Hell. Stud.*, 1908, t. X; E. V. 181/182; E. V. 214 (Pisa); Bernoulli, *Aphrodite*, p. 314 ss.; la così detta Venere Mazarino, *Journ. of Hell. Stud.*, 1908, t. VII, 11; l'Apollo Giustiniani, *Brit. Mus. Cat.*, 1547, 1548, t. III, Br. Br. t. 53 ecc.

teste prassiteliche tarde ma resultano piuttosto dalla somma di elementi singoli. Stilisticamente esse si trovano al medesimo grado della testa femminile di Epidauro (Ἐφημ. ἀρχ. 1884, t. IV, 2) della testa dell'Afrodite sull'oca in Boston (Br. Br. *Denkmäler*, t. 577) e della testa di una statua nel palazzo Doria in Roma (Matz-Duhn, *Ant. Bildwerke in Rom*, n. 1438; *Villa Pamphilia*, t. 20; Clarac t. 834 A, 2096 A) (1). Ma in questi esempî l'acconciatura è alquanto più semplice. I capelli sono soltanto pettinati dalla fronte verso l'alto e si riuniscono in un delicato triangolo; il groppo di capelli al disopra manca. Ma la trattazione delle forme si rivela anche qui ancora legata; le tradizioni del v secolo sono vive come nel monumento di Copenaghen. Questi artisti non riuscivano ancora a rappresentare in modo adatto lo scorrere ed il gonfiarsi della massa dei capelli. Anche l'attaccatura dei capelli è ancora dura e poco naturale. Particolarmente notevole è che questo gruppo di statue enumerato può essere sufficientemente datato dalla testa femminile del santuario di Asclepio in Epidauro. La costruzione di questo santuario deve essere stata condotta a fine verso il 375-70 a. C. Alla ricca decorazione in scultura che fu eseguita sotto la direzione di Timotheos può essere assegnata, con grande verosimiglianza, anche questa testa femminile. Con tale indice cronologico noi possiamo aver colpito il giusto anche per il monumento di Edeia e Phanylla. Prima, a mia conoscenza, non si possono additare esempî nella scultura greca del groppo dei capelli sull'alto. Se nonostante i dubbii esposti (2) si mantiene per l'Apollo Barberini la datazione proposta dal Furtwängler, la fine del v secolo (3), allora la testa di questa statua con i capelli annodati sulla fronte offre un esempio assai interessante che precorre l'acconciatura da noi trattata. Anche la figura di fanciulla ricordata dal Furtwängler (*Oest. Jahreshefte*, 1898, tav. I) appartiene a questo gruppo. Il linguaggio di forme che nell'Apollo Barberini veniva adattato alla severa e solenne natura del dio, si pone poscia con accordi più dolci a servigio della fiorente bellezza femminile.

Le qualità artistiche del rilievo funerario di Copenaghen non superano minimamente i prodotti industriali soliti della scultura sepolcrale greca. Esso manca di colore e di profondità nell'invenzione e non ha alcuna grazia originale. Il monumento di Edeia e di Phanylla, di Kalliste ed il frammento ateniese (Conze, 518) con poche differenze fanno tutti delle variazioni sul medesimo motivo artistico.

In contrapposizione a queste scene tranquille e quiete il frammento di rilievo funerario n. 206, Tav. II (4), offre una lotta movimentata, animata non da rozze passioni ma dalla nobile bellezza e dall'ideale concezione della pura e grande arte greca. Un prezioso gioiello

(1) La statua verrà prossimamente pubblicata da chi scrive in « Arndt-Bruckmann : Denkmäler der griech. und röm Skulptur ».

(2) Testo all' *E. V.* 83 -837 (FLASCH); 1169 (AMELUNG); *Röm. Mitt.*, 1901, p. 29 (AMELUNG); *Ausonia*, 1908, p. 19 ss. (SAVIGNONI).

(3) FURTWAENGLER, *Beschreibung der Glyptothek*, p. 189 ss.; *Meisterwerke*, p. 119; *Statuenkopien im Altertum*, p. 56.

(4) *Katalog*, p. 77; *Billedtavler Kataloget*, t. XV.

che anche così ridotto brilla nel suo pieno splendore, tanto bene appropriato è esso a darci una immagine chiara e cristallina dell'altezza etica ed artistica della civiltà greca.

Del grandioso monumento è conservata soltanto la parte superiore del corpo d'un guerriero armato. Le gambe e le braccia sono spezzate all'attaccatura. Ma ciò che è conservato basta a farci comprendere la sua mossa. Il guerriero era rappresentato in vivace posizione d'attacco, come indicano, oltre al torace inclinato in avanti ed alla posizione distesa, anche il movimento delle pieghe del chitone sulla parte inferiore del corpo e l'estremità ondeggiante del cimiero. Evidentemente egli è nell'atto di dare il colpo di grazia all'avversario caduto. La mano destra sollevata teneva la spada sguainata o la lancia mentre la sinistra cercava di riparare il corpo con lo scudo. La posizione di attacco era un motivo tipico di combattimento nei rilievi greci già da tempo assai antico. In essa la plasticità del corpo può venir dispiegata con una magnificenza piena di slancio e con chiarezza. Il movimento del nostro guerriero lo ritroviamo due volte nel fregio del Mausoleo in quelle lastre che recentemente con ragioni plausibili furono attribuite a Timotheos (*Jahrbuch des K. deutsc. arch. Inst.*, 1909, p. 171 ss. *Beil.* I, II, 1006, 19, n. 1016, 25). Anche il guerriero 1014, 32 della parte attribuita a Skopas può mettersi a raffronto, soltanto egli, spinto da un ardore piú violento, è inclinato di più in avanti (1). Tutto il peso del corpo è messo nella violenza del colpo. Il movimento del nostro guerriero è più elegante e più nobile. Per la ricostruzione dell'avversario caduto ci dovremo piuttosto servire della posizione dell'Amazzone caduta della lastra 1014, 33, che non del motivo 1006, 20, il quale ultimo, evidentemente composto per un gruppo di tre figure, dà un contorno non bello e rilassato e difficilmente si adatterebbe alla cornice del rilievo funerario a causa della linea sporgente della gamba destra. Accanto ad un guerriero in movimento di attacco si ripete il motivo dell'Amazone caduta 1114, 32 sul rilievo modesto della lecito funeraria di Timonax nel Museo nazionale d'Atene (Conze, t. CCXLIV, 1147; Cavvadias, 947). Questo gruppo di battaglia non è un'innovazione degli artisti del IV secolo giacchè risale con i suoi principî fino alla scultura greca arcaica. Nel gruppo centrale del frontone con la Gigantomachia che adornava l'antico Hekatompedon, noi vediamo già in pieno sviluppo gli elementi fondamentali di questa composizione (cfr. Perrot-Chipiez, *Hist. de l'Art*, VIII, p. 553, f. 279). Il gigante caduto a terra è un precursore arcaico del motivo di bellezza così matura che ammiriamo nell'Amazone 1014, 32. Anche il piccolo gruppo scoperto dallo Schrader con la lotta di Athena e di un Gigante può essere qui menzionato (Schrader, *Archaische Marmoskulpturen im Akropolis-Museum*, p. 60 ss.). Dopo che così appare appianata la via per la ricostruzione dell'avversario caduto che si deve immaginare esistente in origine nel frammento di Copenaghen, dobbiamo ora accennare per lo meno brevemente al fatto che dei guerrieri a piedi in vio-

(1) Anche il rilievo funerario Conze, t. 246, 1153 dovrebbe esser citato qui, per quanto non si tratti di una rappresentazione di battaglia.

lento movimento sono frequentemente rappresentati nei rilievi funerarî greci anche senza avversarii. Si ricordano gli esempii più noti del monumento di Aristonautes (Conze, t. CCXLV, 1151) e di Silanion (Conze, t. CCXXLIV, 1150). Soltanto non mi sembra possibile pensare ad un tal caso per il nostro frammento per ragioni di composizione. Il ritmo di movimento in Aristonautes è staticamente e linearmente del tutto chiuso ed appaga, mentre il capo e il corpo inclinato del guerriero di Copenaghen richiede inevitabilmente un contrappeso sul suolo. La tensione che è espressa in questo motivo ha bisogno di un elemento che la giustifichi.

Dopo queste osservazioni esaminiamo un po' più da vicino il nostro guerriero. Egli porta sopra il chitone una corazza aderente che era ornata di tutta la ricchezza plastica del corpo. Le due metà della corazza sono tenute insieme appunto sulla spalla con degli spallacci allungati che terminano all'estremità a forma di lingua. Sotto i fianchi sono aggiunte due serie di alette in metallo a protezione dela parte inferiore del corpo. La fila superiore consiste di placche semirotonde, l'inferiore di placche allungate che sono poste l'una accanto all'altra rigide ed immobili con piccoli intervalli come le parti di un ventaglio. Sull'omero sinistro è gettato il mantello. Sul capo delicatamente inclinato porta un alto elmo corinzio con ricco cimiero, la cui fodera in cuoio è visibile al di sopra dell'orecchio destro. Al di sotto dell'elmo sporgono i capelli ricchi e folti, i quali con una leggiera ondulazione scorrono lungo la fronte e coprono anche l'orecchio destro. Il volto è incorniciato da una barba a corti riccioli e bene accurata. L'espressione è delicata e grave, i tratti sono di una bellezza tipica, ideale; sono interamente esclusi gli elementi che accennino ad una caratteristica personale. Soltanto la molle insenatura sotto la glandola lacrimale, gli zigomi fortemente sporgenti e le leggiere bozze frontali accennano a dei tratti personali. Il carattere ideale e tipico della nostra testa balza chiaramente agli occhi dal confronto con altre teste che rendono la natura con acutezza di sguardo e sobrietà (Cfr. Conze t. CXLI, 718, p. 753; *E. V.* 681-685; Conze, t. CCXII, 1058, t. CCXLV, 1298 *a*; *E. V*, 585-586). Se la testa ci apparisse da sola altrove senza elmo, difficilmente si penserebbe ad una figura di guerriero in attacco. La delicatezza, la gravità e la sublime tranquillità dell'espressione noi la sentiamo degna di una figura di dio. E veramente è una testa di dio quella che noi per lo stile e per l'espressione sentiamo come più vicina a quella che abbiamo in esame. Io penso alla magnifica testa di Zeus in Boston (Br. Br. t. 572-573). Anche la bella testa barbata del Museo Britannico (*Strena Helbigiana* p. 12-13 f. 3, 4) può essere qui menzionata. Con questi confronti noi abbiamo già acquistato un punto di appoggio approssimativo per la datazione del nostro rilievo funerario. Questa datazione nella prima metà del IV secolo è anche raccomandata dalla forma della corazza. Lo sviluppo di tutta l'armatura greca tende a ciò, a trasformare i piani metallici rigidi e senza vita, per mezzo di una costituzione corporea, in elementi organici pieni d'effetto per la rappresentazione artistica. Le radici di questa tendenza poggiano profonde nell'humus umido e fecondo di una straordinaria

capacità artistica. I Greci avevano con giusto senso di arte riconosciuto ciò che una passeggiata attraverso i moderni viali gloriosi o uno sguardo nella chiesa aulica di Innsbruck può insegnare, cioè che il corpo sovraccarico di rigide forme metalliche può avere poca attrattiva per la figura scultoria. La ricchezza di monumenti propria del corpo in azione potrebbe essere dispiegata solo limitatamente. Il pericolo nel creare un modello d'armi si presenta troppo vicino. Delle figure come il re Arturo e Teodorico nella chiesa aulica di Innsbruck appartengono alle meno splendide soluzioni del difficile problema. L'arte greca non aveva mai adoperato senza dar loro un'espressione i rigidi piani metallici dell'armatura. L'arte del disegno, la pittura vascolare, la quale anche nel periodo di fioritura maggiore adopera volentieri la corazza rigida accanto a quella aderente, la riempie di una ricca decorazione ornamentale. Anche questa forma di corazze deve accrescere la varietà e la pienezza dell'effetto nell'arte figurata. Per la presenza contemporanea delle due forme di corazza può esser citato il cratere a campana con scene di Amazonomachia in New York (Furtwängler-Reichhold-Hauser, t. 118). La tendenza dei pittori vascolari di far comparire sulle loro scene come in un vero giornale di mode tutte le variazioni della moda è strettamente collegata al desiderio di raggiungere un chiaro effetto con le loro opere. Con piena vigoria plastica appare la corazza con rappresentazione della muscolatura nel magnifico vaso apulo con i funerali di Patroclo (Furtwängler-Reichhold, t. 89) e nelle scene del collo sul vaso di Medea in Monaco (Furtwängler-Reichhold, II, p. 161, f. 53). In contrasto alla grande predilezione con la quale i pittori vascolari attraverso tutto il v secolo hanno rappresentato nelle loro scene delle figure corazzate, queste figure sono una rarità nell'arte plastica del v secolo. Mentre esse nei rilievi arcaici rappresentano uno degli aspetti tipici dei guerrieri, la loro preponderanza sembra essere fortemente diminuita nel periodo maturo dell'arte. Le figure dei frontoni di Egina combattono nella loro nudità eroica, soltanto tre di esse erano loricate (cfr. Furtwängler, *Die Aegineten*, t. III-10). Le corazze non hanno ancora preso la corporeità della figura ma sono ornate di una ricca colorazione. Nella cornice architettonica sontuosamente policroma queste figure rappresentano un elemento decorativo che avviva la scena. Un accenno a forme corporee è mostrato già dal torso Br. Br. t. 546; Lechat, *La sculpture attique avant Phidias*, p. 456, f. 39. È notevole che in tutto il fregio del Partenone appare soltanto un cavaliere loricato (*Cat. of Greek Sculpture*, t. X, fregio occidentale, lastra VI; Michaelis, *Der Parthenon*, t. IX). Soltanto verso la fine del v secolo in generale vengono riprodotti sulle corazze tutti gli elementi anatomici del corpo. In questo periodo vengono di nuovo frequentemente rappresentate nella scultura delle figure loricate. Noi incontriamo non di rado dei guerrieri con corazza, in ispecie nei rilievi funerarî. Appartiene ancora agli ultimi decennî del v secolo il monumento funerario di Berlino, Kekulé, *Die griechische Sculptur*, p. 168, n. 1473. E del IV secolo noi possediamo una serie completa: il magnifico monumento di Aristonautes (Conze, t. CCXLV, 1151; Stais, *Marbres et Bronzes du Musée National*, p. 97-98, n. 738),

il monumento di Prokleides (Conze, t. CXLI, 718; Stais, op. cit, p. 96, n. 737) e i rilievi funerarî riprodotti in Conze, t. CCI, 1023, CCXII, 1058, n. 1301, p. 281, n. 463. A questa serie deve essere riannodato il rilievo funerario di Copenaghen. Anche in esso la corazza a trattazione corporea ci appare nella sua forma pienamente sviluppata. In tutti questi monumenti le forme organiche del corpo sono destinate al raggiungimento dell'effetto. Le parti inorganiche della corazza, gli spallacci e le alette metalliche si contentano nell'effetto di una funzione più semplice e più modesta. Esse non hanno alcuna decorazione figurata. Ci manca qualunque punto di appoggio per affermare che questa una volta fosse resa con mezzi pittorici, e già per ragioni artistiche una tale ipotesi difficilmente troverebbe molti aderenti. Gli artisti greci si preoccupavano anzitutto che le forme organiche del corpo raggiungessero un chiaro effetto. Una ricca decorazione delle parti mobili in metallo difficilmente avrebbe giovato a questo scopo. Questi principî che l'arte del IV secolo ha stabilito con acuta ponderazione son rimasti in vigore nella scultura greca sino nel periodo ellenistico. La corazza modellata segue tutto lo sviluppo della trattazione del corpo fino alla gonfia esuberanza dell'arte pergamena. Un arricchimento delle forme si è introdotto soltanto negli spallacci che ricevono una decorazione a rilievo. Si era adoperato particolarmente con predilezione il motivo del fascio di fulmini per il quale la pittura già da lungo tempo aveva preparato i modelli. Nel mezzo del petto appare in quest'epoca la figura della testa di Medusa a rilievo. Anche per questo i precedenti debbono cercarsi nella pittura (cfr. il vaso di Patroclo, Furtwängler–Reichhold–Hauser, t. 89; la figura di Alessandro nel mosaico di Alessandro in Napoli, Schreiber, *Studien über das Bildniss Alexanders des Grossen*, p. 75, f. 11). Talvolta anche la sciarpa intorno alla corazza è avvolta (1). Per tutto questo i ritrovamenti di Pergamo offrono dei notevoli esempî. (cfr. *Altertümer von Pergamon*, II, p. 105, t. XLVII, 1; VII, t. XXX; p. 141 ss.; III, 2 t. XVII, XXXIV 1, XXXV; *Ath. Mitt.*, 1902, p. 152; 1907 p. 379; *Jahrbuch d. K. d. arch Inst.*, 1903 p. 163).

Anche le rappresentazioni di corazze nell'arte romana non apportano nulla di essenzialmente nuovo. La corazza modellata viene mantenuta, soltanto l'artista non si contentava più dell'effetto che derivava dalle forme organiche, di una chiara accentuazione della struttura del corpo, e cercava di avvivare la superficie con ricchi rilievi ornamentali. Per quanto

(1) L'opinione sostenuta dal VON RHODEN, *Bonner Studien* p. 1 ss., vale a dire che il motivo della sciarpa avvolta nelle statue loricate romane possa valere come un sicuro elemento cronologico per porle nel tardo periodo imperiale del II secolo, viene privata del suo valore dagli esempî seguenti; 1) torso loricato dell'imperatore Nerone in Costantinopoli sicuramente identificato per l'iscrizione; REINACH, *Répertoire*, II, 577, 9, III, 161, 6; 2) statua loricata di Nerone Druso con testa non distaccata, proveniente da S. Antioco in Sardegna *Not. degli Scavi*, 1908, p. 192; 3) statua loricata di Giulio Cesare (?) nell'androne del Palazzo dei Conservatori in Roma, HELBIG, *Führer*, I, p. 370, n. 549; REINACH, I, 560. 5; Fot. Moscioni 3258. La testa è rotta ma le appartiene. Tutte queste statue loricate hanno avvolto attorno al corpo la sciarpa di generale.

questi rilievi possano essere delicati e perfettamente disposti e possano destare interesse perchè rivelano in forme figurate la tendenza imperialistica romana, è innegabile che la moltiplicazione di elementi organici ed ornamentali è assai dannosa alla purezza dell'impressione estetica. Questi accenni possono questa volta bastare. Una trattazione più precisa di questi problemi è riservata ad un lavoro maggiore.

Dott. Antonio Hekler.

Budapest, Aprile 1910.

NECROPOLI ARCAICA
RINVENUTA NELLA CITTÀ DI GENOVA

Nei lavori intrapresi a Genova per l'apertura della grande via Venti Settembre, essendosi demolite le case edificate lungo il lato meridionale della antica via Giulia, e abbassato di molti metri il livello stradale, si rinvennero numerose tombe antiche. Per tali scoperte il Municipio di Genova dimostrò il più lodevole interessamento sin dal loro inizio, sicchè gli oggetti furono tutti salvati da dispersioni e trafugamenti, e si prese nota della distribuzione dei corredi nelle diverse tombe,

Di queste diligenti cure siamo debitori all'ispettore locale comm. Tamar Luxoro, agli assessori prof. Giovanni Campora e avv. Gaetano Poggi, e all'archivista capo del Comune prof. Angelo Boscassi.

Dei primi trovamenti diedero notizia l'architetto D'Andrade, Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria (1) il prof. Ghirardini allora insegnante di archeologia nella Università di Pisa (2) e il signor Podestà (3).

Dopo di allora non essendo stato possibile nè al comm. D'Andrade. nè al prof. Ghirardini continuare a occuparsi delle successive scoperte, il Municipio di Genova nell'anno 1907 volle incaricar me della illustrazione di esse. Dell'alto onore tengo ad esprimere viva gratitudine parlicolarmente all'on. senatore generale Cerruti, allora Sindaco della città, e al signor avv. Poggi assessore per la Pubblica Istruzione.

Gratissimo pure sono ai signori professori Angelo Boscassi Direttore dell'Archivio Comunale e Giovanni Quinzio, Direttore del Museo, entrambi squisitamente cortesi con me.

Le tombe si rinvennero nel tratto della nuova via Venti Settembre che sta tra Piazza De Ferrari e il Ponte Monumentale, e precisamente, sotto la via S. Defendente, e sotto le fondamenta delle case di via Giulia e della chiesa di Nostra Signora del Rimedio. La necropoli pertanto, come fu rilevato dai miei predecessori, occupava il dorso orientale della collina

(1) *Notizie degli Scavi*, 1898, p. 395, 464; 1899, p. 4. Di altri recentissimi ritrovamenti posteriori a questo mio scritto, ha detto testè G. E. Rizzo in *Notizie*, 1910, p, 157.

(2) Ibid., p. 464. *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, 1899, p. 151, e 1900, p, 265.

(3) *Il Colle di S. Andrea in Genova* in *Atti della Soc. Ligure di St. Patria*, XXXIII, p. 162, cfr. ancora Poggi, *Il Museo di Palazzo Bianco*; Issel in *Bull. Pal. It.*, 1909, p. 22.

che ha sulla sommità l'edificio delle vecchie carceri e la chiesa e monastero di S. Andrea, e ai cui piedi verso oriente scorreva una volta il Rio Torbido che la separava dall'altra collina di S. Stefano (1). Le tombe non erano allineate come lungo una via, ma sparse senza ordine apparente (2).

Esse, secondo quel che fu scritto da coloro che assisterono al loro trovamento, avevano tutte la forma di pozzo, e si aprivano in un banco di marna pliocenica che si presenta vergine e intatta ad una certa profondità dal suolo, mentre più in su è scomposta e alterata, e nello strato superficiale appare mista di detriti e frammenti di vecchie fabbriche (3).

Del pozzetto di tomba 1 ricordo la figura data già nelle *Notizie degli Scavi* (p. 398) e riporto le misure: diametro medio circa m. 1.40, diametro sotto la risega m. 1.10, al fondo m. 0.85: profondità della parte compresa sotto la risega 0.60: profondità totale dal livello della via S. Defendente 3.45. La lastra irregolare calcarea poggiata sugli orli della risega a coprire la tomba misurava m. 1.30 per 1.10, ed era spessa m. 0.19 (4).

La tomba 3, che il prof. Ghirardini potè ancora vedere sul posto, aveva nella sua parte più alta l'aspetto di buca quadrangolare, restringendosi poi al solito con una risega a formare un pozzetto, chiuso da lastra di pietra. Questo pozzetto inferiore misurava m. 0.85 di larghezza per 0.60 di profondità. E questa forma quadrangolare hanno anche le tombe recentemente trovate secondo l'osservazione diretta del prof. Rizzo (5).

Le tombe erano quasi tutte mal conservate; in parte perchè la lastra di chiusura non era riuscita ad impedire il passaggio all'acqua e alla terra, sicchè i corredi erano infradiciati e impastati in mezzo alla fanghiglia, in parte per la degradazione e lo sfacelo della roccia stessa, in che le tombe erano cavate. Il rito seguito era quello della cremazione, le ceneri erano contenute nella più gran parte delle tombe entro vasi dipinti, altrove in olle grezze. I corredi, tranne nell'ultima delle tombe scoperte, non contenevano numerosi oggetti. Non è però da escludersi, che talune delle tombe fossero già state spogliate, come si potè constatare più volte nella necropoli tanto simile della Certosa di Bologna.

Per l'elenco che segue del materiale rinvenuto in ciascuna tomba, mi sono servito del giornale di scavo conservato presso il sig. Boscassi, giornale le cui indicazioni concordano con i cartellini apposti a ciascun oggetto, Purtroppo una così esatta corrispondenza non c'è tra il giornale di scavo e le descrizioni dei corredi delle prime tombe date sulle *Notizie*, e neppure v'è completa concordanza tra le descrizioni del D'Andrade in *Notizie* e quelle

(1) Quella regione si chiamò nel medio evo Brolio, e probabilmente dopo le fortificazioni eseguite nel sec. XII nella parte orientale, Morsento (*muro cinto*). PODESTÀ, l. c., p. 9 e 20. Le altre tombe recentissimamente trovate sono sul colle di S. Andrea a circa duecento metri dalla Via Venti Settembre.

(2) PODESTÀ, l. c., p. 162.

(3) Cfr *Notizie*, l. c., p. 396. *Rendiconti*, l. c., p. 152.

(4) Cfr. *Notizie*, l. c., p. 396.

(5) *Notizie* 1910, p. 150.

del Ghirardini in *Rendiconti*. Vedremo caso per caso le differenze; ora come criterio generale dirò, che sono disposto a seguire piuttosto il giornale di scavo:

1° perchè dovrò poi seguirlo per tutte le tombe inedite dalla quarta in poi.

2° perchè corrisponde alle indicazioni attaccate con cartellini sugli oggetti;

3° perchè fu redatto contemporaneamente ai trovamenti;

4° perchè la discordanza tra le due fonti stampate, e il grave equivoco nella relazione delle *Notizie* di chiamare a figure nere quei vasi che sono invece a figure rosse, non permette di dare a quelle relazioni un valore assolutamente incontestabile.

Ciò non ostante confesso, che in qualche caso per es. in quello della tomba I, il corredo quale è descritto nelle *Notizie*, mostra una maggiore uniformità e convenienza di oggetti che non quello annotato sul giornale degli scavi. E del resto è molto probabile, che tenendosi quel giornale da persona nuova all'ufficio, possa appunto nella prima tomba essersi introdotta qualche confusione.

Tomba I. — Descritta già ampiamente nel citato rapporto delle *Notizie;* vi si rinvenne:

1). Cratere a colonnette restaurato da più frammenti con piccolo piede, corto e largo collo, e labbro rovesciato all'infuori. Le due rappresentazioni a figure rosse di stile piuttosto scadente, sono contornate ai lati da due listelli lasciati col colore naturale dell'argilla, sparsi di punti neri, e superiormente da una zona di linguette nere.

Il collo porta pure una serie di linguette verticali, e così pure la parte orizzontale del labbro, mentre il rovescio di esso è decorato con due file di puntini. La scena principale (fig. 1) rappresenta quattro divinità erette in colloquio tra loro, cioè a sinistra Ermete barbato, vestito di *himation* con tenia attorno al capo, sorreggendo nella destra protesa il κηρύκειον, nel centro della scena Apollo con grande κιθάρα nella sinistra, coronato di alloro, vestito dell'abito talare dei citaredi (*chitone* e *himation*) in atto di volgere indietro il capo verso Ermete. Davanti a lui è una divinità femminile eretta di profilo a sinistra, vestita di peplo a ricche pieghe con orlo nero, che poggia la destra su un braccio della κιθάρα, e protende nell'altra mano una corona. Ha i capelli raccolti in ciuffo dietro la nuca e cinti da una benda.

Trattandosi di una scena che avviene tra Dei, è naturale pensare, che anche questa figura sia una divinità, e più spontanea d'ogni altra si presenta l'ipotesi avanzata già dal Ghirardini (1) che essa sia Latona. Non nego però che la mancanza di un velo o di uno scettro, il groppo di capelli raccolto sulla nuca, e un certo aspetto giovanile non sembrano troppo bene adattarsi alla rappresentanza di una divinità matronale (2). L'ultima figura a destra si lascia chiaramente identificare per Artemide. Ha aspetto giovanile, la capigliatura acconciata come la figura precedente, la faretra dietro le spalle e due nastri in croce che

(1) L. c., p. 154.

(2) In una pittura di un' idria di Capua con soggetto analogo l' Helbig suppose, che la figura di donna corrispondente alla nostra fosse la Pythia, ma la ipotesi fu respinta dallo Heydemann. *Ann. Ist.*, 1870, p. 223. Latona appare del resto col capo scoperto e col ciuffo legato dietro la nuca in alcuni vasi, dove è raffigurata come giovane madre in atto di fuggire dal serpente Pitone con Apollo e Artemide bambini tra le braccia. Cfr. Daremberg Saglio, *Dictionnaire*, s. v. *Latona*.

le traversano il petto sopra il chitone (1). Con la mano sinistra accarezza una cervetta che alza il muso verso di lei, alla sua destra è parte di una palma.

La scena di Apollo Citaredo ascoltato e festeggiato da divinità è una di quelle che appaiono frequentemente nella pittura vascolare a cominciare da esemplari molto antichi (2), il Ghirardini ricordò come più vicini di tempo al nostro tre vasi a figure rosse con la stessa rappresentazione, trovati in Campania (3).

Fig. 1 — Cratere di tomba I.

Il rovescio è occupato da tre figure di efebi ammantati in colloquio fra loro di esecuzione alquanto più trascurata che non la faccia principale. La figura di sinistra si appoggia su un lungo bastone, quella striscia che è dinanzi alla figura di destra e che per la piccolezza della riproduzione potrebbe sembrare un bastone, è invece dovuta alla commessura di due frammenti nel restauro moderno.

Il cratere era usato come ossuario — Alt. m. 0.47; diametro della bocca 0,39.

(1) Vedi questa particolare ornamentazione in altri vasi a figure rosse. *Archäol. Zeitung* 1884, tav. XV; RIZZO in *Mon. Lincei*, XIV, p. 83; JATTA, ibid., XVI, p. 495.

(2) Cfr. tra i più antichi GERHARD, *Auserlesene Vasenb.* tav, 13, 14, 15, 25, e con qualche riduzione e modificazione nei personaggi *Compte Rendu de la Comm. Arch. de St. Petersbourg* 1866, p. 5, 36. In un'anfora a figure nere della Certosa di Bologna è pure Apollo Citaredo tra Leto e Artemis con una cerva; ZANNONI, *Scavi della Certosa*, t. VIII, cfr. anche ibid. t. XLIII, p. 171.

(3) GERHARD, *Auserlesene Vasenbilder*, I, tavola XXIX-XXX e *Ann. Ist.* 1870, p. 233. Aggiungasi anche GERHARD, ibid , tav. LXXVIII, sebbene manchi la figura di Ermete.

2). Kylix pure a figure rosse, frammentata e mancante. Reca nel fondo una Nereide adagiata su un cavallo marino; sulle due pareti esterne sono tre efebi in conversazione, ai lati delle anse grandi palmette. Brutta esecuzione e cattiva conservazione (1).

3). Olpe di rame con bocca rotonda, larga pancia tondeggiante e ansa che sale oltre il labbro, lo scudetto d'attacco all'estremità inferiore dell'ansa è decorato con una rosetta incisa a bulino; alt. m. 0,17 (2).

4). Strigile di bronzo ben conservato con palmetta incisa sul manico; alt. m. 0.21.

5). Kylix a vernice nera con palmette impresse nel fondo (3).

Tomba II. — Pozzetto della stessa forma del precedente, ma meno conservato per la digradazione della roccia.

1). Olla di impasto ordinario rossastro, senza anse, di forma più o meno ovoidale, piuttosto alta e slanciata. — Alt. m. 0.26.

2). Frammento inferiore di un grande cratere, a figure rosse, simile al precedente; restano le gambe, involte negli *himatia*, di tre figure in colloquio. Esecuzione trascurata (4).

Tomba III. — Conteneva:

1). Ciotola larga e profonda con labbro ripiegato verso l'interno di terra bruno-cinerea non verniciata. — Alt. m. 0.11, diam. m. 0.185.

2). Doppia maniglia da secchia di verghetta di bronzo a sezione quadrangolare; i due pezzi erano girevoli entro anelli fissi a borchie muniti di robusti chiodi. Il corpo della secchia, come osservò il Ghirardini (5) doveva essere di legno.

3). Uno strigile di bronzo mancante di parte del manico, e mal conservato nel resto.

4). Vari frammenti di ferro e bronzo insieme impastati; resta parte di un piccolo anello a sezione romboidale in bronzo, un piedino di piccolo tripode costituito da piccola fascetta di bronzo, due dischi di ferro (diam. 0.60) con cerchielli rilevati, e un grosso chiodo di ferro con la capocchia ornata pure di cerchielli (6).

Tomba IV. — Come è detto nella prima relazione sulle *Notizie*, questa tomba sebbene scavata come le altre nel banco intatto di marna, era coperta da un terreno di riporto meno profondo, sicchè era giunta fino ad essa la fondazione di un muro moderno, sconvolgendo tutta la suppellettile.

(1) *Not. Scavi*, 1898, fig. 5.

(2) *Not.*, 1898, fig. 6.

(3) Questo oggetto è ricordato dal D'Andrade come appartenente alla tomba II, mentre il Ghirardini e il giornale lo attribuiscono alla tomba I.

(4) La descrizione del corredo data sulle *Notizie* è alquanto diversa, si legge in essa infatti a p. 399.

« Vi si era rinvenuto un vaso in frammenti, a forma di olla, con piede; sull'interno del vaso vedevansi insieme alla fanghiglia di filtrazione le ceneri del defunto, e un piccolo vasetto a forma di *askòs*, in terra rossa non verniciata. La suppellettile della tomba riducevasi ad una patera a due anse, frammentaria, verniciata di nero, con quattro palmette impresse sul fondo, e ad un altro vaso di terra di forma cilindrica completamente frammentario ».

Probabilmente il « vaso in frammenti a forma di olla con piede » è il cratere n. 2, il piccolo vasetto a forma di *askòs* in terra rossa non verniciata » è l'olla n. 1. La patera a due anse figura nel giornale e nel museo come appartenente alla t. I, e qui non so se la confusione fu fatta nelle Notizie o al Municipio. L'altro vaso di terra completamente frammentario non figura nel giornale, nè in Museo, e può credersi, che per essere in troppo disperata condizione, non sia stato raccolto nè inventariato.

(5) L. c., p. 154.

(6) Il Ghirardini ricorda per questa tomba una fibula tipo Certosa, che non è elencata nè dal D'Andrade, nè dal giornale.

Vi si rinvennero infatti solo i frammenti di due grandi vasi a figure rosse, forse due crateri; delle figure rimaneva parte di gambe umane nude e lembi di pelli gittate sui corpi, sicchè probabilmente le scene rappresentate si riferivano a fatti satireschi.

Tomba V. — Ciotola ampia e profonda a piede di terra grigio-cinerea, simile a quella di Tomba III. — Alt. m. 0.10, diam. 0.17.

Ansa di un grande cratere, probabilmente della forma a campana, ricoperta di vernice nera.

Tomba VI. — 1). Boccale a becco obliquo, inelegante trasformazione della oinochoe ellenica, rivestita uniformemente di brutta vernice nera. — Alt. m. 0.23.

2). Scarsissimi frammenti appartenenti a più vasi figurati (cratere a campana? anforetta?).

Tomba VII. — Ansa di un cratere dipinto della forma a calice con le anse impostate in basso.

Resti di ossa combuste.

Tomba VIII. — 1). Frammenti di due o tre kylikes, restano avanzi di scene di colloquio fra efebi ammantati di fattura trascurata e di cattivo colore rosso. Una delle figure vestita con *himation* e bastone ricurvo nella sinistra è disegnata discretamente.

2). Bacino di terra ordinaria giallognola (*pelvis*), mancante per circa una metà. — Diam. m. 0.42.

Tomba IX. — Frammenti di cratere a colonnette: uno di essi, che conserva la parte inferiore del corpo di Ercole con la pelle leonina, apparteneva alla scena principale del vaso; gli altri con parti delle solite figure trascurate di efebi ammantati alla scena secondaria.

Tomba X. — 1). Grande cratere a figure rosse, con anse a colonnette decorato sul labbro e intorno ai due quadri con zona di foglie e di punti come il cratere di t. I. La scena principale rappresenta Dioniso, eretto di fronte, con *himation* che gli lascia scoperta tutta la parte destra del petto, appoggiato con la destra all'alto tirso, che rivolge la parola a un Satiro dall'aspetto adulto, barbato e alquanto calvo, con lunga coda equina, nudo in piedi alla sua destra con un'otre sulla spalla sinistra. Dall'altro lato un Satiro barbato, nudo suona la doppia tibia, seduto su uno scoglio, in un piano più alto delle altre figure, mentre un terzo Satiro più giovane imberbe volge verso lui il viso in atto di stupore.

Dall'altra faccia restano solo misere tracce della figura di un efebo ammantato. La scena principale è tanto comune, che non mette conto cercare confronti; è da notarsi la disposizione delle figure in più piani che incontreremo di frequente nei vasi di questa necropoli, e l'aspetto giovanile del terzo Satiro. — Alt, m. 0.45. Diam. 0.39.

2). Kylix restaurata da più frammenti e assai mancante. Nel centro Satiro con tirso e Menade con cetra; esternamente nulla è più riconoscibile. — Alt. m. 0.95. Diam. 0.245.

3). Larga bacinella di bronzo a fondo piano con orlo quasi perpendicolare. — Alt. 0.05. Diam. 0.25.

4). Frammenti di una situla di bronzo liscia, ben conservate sono le due maniglie mobili a sbarretta quadra, e l'orlo liscio ripiegato all'infuori del vaso.

5). Colatoio di bronzo ridotto per la corrosione quasi soltanto all'ansa piatta e all'orlo superiore.

6). Due ramaioli di bronzo con lungo manico appiattito terminante a testa di mulo, nell'uno semplice, nell'altro doppia. Esternamente sulla parte più larga dell'ansa sono rappresentate a bassissimo rilievo due figurine di uomini nudi di profilo, sembra con elmo in capo, disgraziatamente assai mal ridotti dall'ossido, alt. 0.29: 0.27. Il prof. Ghirardini osserva, che l'una delle due figure ricorda certe arcaiche rappresentanze di Ercole che rapisce il tripode.

7). Piccola olpe di bronzo stretta e slanciata, sul collo e sulla parte inferiore del ventre sono incise due zone di palmette assai allungate e poco espanse tra le quali due fasce con treccia. Lo scudetto inferiore dell'ansa ha forma di una Sirena alata di tipo ionico piuttosto arcaica. Come osserva il Ghirardini, essa è del tutto uguale a tre esemplari trovati in una ricca tomba bolognese al Giardino Margherita (1).

8). Frammento d'uno strigile di bronzo.

9). Frammento d'una lama di pugnale in ferro

10), Ciotola a vernice nera con marca impressa di quattro palmette.

Tomba XI. — 1). Piccola oinochoe di bronzo mancante dell'ansa. — Alt. m. 0.10.

2). Vaso di bronzo a forma piuttosto grossolana e inelegante di olla col labbro rovesciato all'infuori. Manca del fondo.

3). Frammenti di almeno due crateri del solito tipo; in un frammento restano il busto di Dioniso, rappresentato come giovane con tirso e corona, e quello di un Satiro barbato con oinochoe nella destra.

4). Frammento di un vaso grezzo di rozzo impasto rosso brunastro.

Tomba XII. — 1). Un vaso assai frammentato di terra bruno-cinerea in forma di olla senza ansa, simile a quello di t. II. — Alt. 0.19.

2). Un poculo rozzo di terra rossiccia. — Alt. 0.10.

3). Un boccale a becco obliquo di terra giallognola. — Alt. 0.235.

Tomba XIII. — 1). Coppa a bella vernice rossa rilevata esternamente con figure disposte in due zone di grandi cani che corrono a sinistra superiormente, e di lepri e di cani che fuggono in senso inverso inferiormente, tra l'una e l'altra delle figure superiori triplice ramoscello di alloro. La bellezza della vernice mi fa ritenere propriamente aretina la coppa e non delle fabbriche galliche, benchè a Genova più vicine, e benchè il motivo dei cani correnti sia in esse consueto (2). — Alt. m. 0.075. Diam. 0.15.

2). Due ciotoline di terracotta grezza. — Alt. 0.35: 0.25. Diam. 0.07: 0.08.

3). Frammenti di un tegolone di terracotta che copriva forse la tomba.

Tomba XIV. — 1). Vasetto a vernice nera simulante la forma di quei kyathoi di bronzo di forma cilindrica a lati rientranti e ansa che sale sul labbro (3). — Alt. 0.075.

Tomba XV. — 1). Tazzetta di terra cinerea con manichetto a doppio bastoncello annodato, provvisto di dischetti laterali ai punti d'attacco. Il corpo della tazzetta reca delle fitte zone di piccole incisioni. — Alt. 0.06. Diam. 0.085.

2). Ciotola a vernice nera del genere detto etrusco-campano con marca impressa di palmette. — Diam. 0.16.

3). Frammenti di due vasi dipinti, l'uno dei quali è una kylix, l'altro probabilmente un cratere.

4) Lagena ordinaria di terra giallo-rossiccia. — Alt. 0.20.

(1) *Rendic. Linc.* 1899, p. 156. Della tomba diede sommaria notizia il Gozzadini (*Not. Scavi*, 1876, p. 51). In essa era la *kelebe* con la *Iliupersis* pubblicata dal Brizio, *Ann. Ist.* 1878, p. 61. *Monum.* X, tav. 54, 54-*a*, cfr. Heydemann, *Iliupersis*, p. 68.

(2) Cfr. su di questo Dechelette, *Ceramiques de la Gaule*, spec. il vol. II, p. 118; Walters, *History of ancient pottery*, II, p. 497 e *Catal. of the röm. pottery* in *Brit. Mus.*, p. 44 seg.

(3) Per gli originali in bronzo cfr. Schumacher. *Bronzen von Karlsruhe*, n. 563, 564. Le imitazioni in terra cotta abbondano in tombe dell'Italia centrale e meridionale del IV-III secolo.

Tomba XVI. — 1). Lagena di terracotta ordinaria biancastra con ventre globoso, collo stretto, becco rotondo e ansa appiattita a nastro. — Alt. 0.21.

2). Bacinella profonda di terracotta ordinaria rosso-brunastra senza anse. — Altezza 0.12 Diam. 0.18.

3) Frammenti di legno di un oggetto non più riconoscibile.

Tomba XVII. — 1). Olla della forma consueta di terra bruno-cinerea come in tomba II. — Altezza 0.25.

2). Scarsi frammenti di due vasi di bronzo e di uno strigile.

3). Frammenti di due o più vasi dipinti a figure rosse, forse un cratere e una kylix. Del cratere resta una figura di Menade assisa, riccamente vestita con chitone fiorato, che volge indietro il capo verso un Satiro barbato nudo ritto dietro a lei, in disparte è un altro Satiro nudo in piedi. Verso di lei vola un Erote assai mancante.

Tomba XVIII. — Due ciotolette di terra gialla ordinaria, e un poculo di terra rozzissima nerastra. — Alt. m. 0.075.

Tomba XIX. — Frammenti di un cratere spec. dell'orlo e del piede, restaurato già dall'antichità, come provano cinque fori praticati nei frammenti; la superficie è talmente logora, che non rimangono tracce di figure.

Un frammento di un vaso rozzissimo d'impasto cinereo.

Esigui frammentini di una kylix forse a figure, ma quasi completamente distrutte.

Tomba XX. — Frammenti da cui si è ricostituita parte di una kylix a fig. rosse; in fondo Eros alato che vola verso una figura seduta molto mancante; all'esterno scene di palestra, efebi nudi e ammantati con strigili nelle mani di rozza fattura.

Tomba XXI. — Frammenti di una kylix a vernice nera, restano pochi tratti di due figure di efebi ammantati, l'uno con strigile, l'altro con tenia che ornavano uno dei lati esterni. Il colore è quasi del tutto caduto.

Tomba XXII-XXIX. — Per queste tombe il giornale degli scavi enumera solo gli oggetti seguenti, senza distinguere a quale delle singole tombe spetti l'uno o l'altro oggetto:

Grande cratere a campana con alto e sottile piede, sotto le anse grandi palmette frettolosamente disegnate, sul rovescio del labbro serto di foglie e bacche di lauro. Le figure che lo decoravano, per l'estrema corrosione sono appena riconoscibili; da un lato un eroe che afferra pel collo un centauro barbato, e lo minaccia con la clava. Dinanzi al gruppo un Satiro che fugge spaventato, e resti di due altre figure irriconoscibili. Data la natura dell'arma si pensa prima che ad altri ad Ercole, per quanto nei miti in cui si trovano di fronte Ercole e i Centauri (ospitalità di Folo e punizione di Nesso) testi e monumenti accennano non ad una mischia corpo a corpo in cui si faccia uso della clava, ma solo a un inseguimento a colpi di freccia (1). Non mancano però rappresentazioni di Ercole che si fa addosso a Centauri con la clava o con la spada (2). In ogni modo si potrebbe pensare anche a un episodio della lotta tra Lapiti e Centauri, ricordando che a combattere dalla parte dei Lapiti è tra i primi Teseo, cui è

(1) Roscher, *Lexikon für Mythologie*, s. v. *Kentauren;* cfr. *Mon. Lincei*, XIV, p. 294.

(2) Cfr. *Museo Gregoriano*, II, tav. XXVIII, XXXIX-2 e LXXXIX-4; Reinach, *Antiquités du Bosphore Cimmerien*, p. 104, tav. LXIII, cfr. anche il vaso attico di Falerii: Furtwängler-Reichhold, *Vasenmalerei*, tav. XV.

assegnata non di rado la clava (1). Affatto estraneo alla scena sarebbe il Satiro, ma anche in altri dei nostri vasi troveremo di simili intrusi (2).

Kylix a figure rosse ordinarie, nel fondo sono due fanciulle in animata conversazione, esternamente colloqui di efebi ammantati, tre da un lato, tre dall'altro. — Alt. m. 0.10. Diam. 0.25.

Lebetino di bronzo liscio con ansetta ad anello mobile entro un canaletto. — Alt. 0.04. Diam. 0.18.

Piccola e stretta cuspide di lancia in ferro. — Lungh. 0.20.

Lama di pugnaletto in ferro a costola fortemente rilevata. — Lungh. 0.19.

Frammento di vaso di bronzo liscio probabilmente a forma di situla.

Tomba XXX. — 1). Lebete di bronzo a fondo piatto e basso orlo quasi perpendicolare, al sommo dell'orlo due piccole manigliette ad anello girevoli. — Alt. 0.05. Diam. 0.24.

2). Grande cratere a colonnette assai eroso nella superficie. Da un lato restano tracce delle parti inferiori del corpo di una donna con peplo a lungo *apoptygma* dinanzi a un'ara semplicissima; dall'altra parte dell'ara un efebo nudo e un'altra donna. Dal lato opposto pure le parti inferiori di due efebi e di un pedagogo appoggiato a un bastone. — Alt. 0.49. Diam. 0.35.

3). Collana di oltre cinquanta pezzi d'ambra di forma diversa; la maggior parte sono a forma di anelletti: vi sono poi due pezzi a forma quasi di piccola ascia, altri tre a forma allungata di goccia *(stalagmion)* forati alla sommità, altri a forma di dischi più grandi sormontati da un bottone forato.

4). Dischetto di lamina d'oro con con due zone circolari ciascuna di sei bulle emisferiche rilevate che ne circondano un'altra posta al centro e forata, tra le bulle è una fitta punteggiatura a sbalzo.

5). Frammenti di tubetti d'oro lisci.

6). Fibuletta di bronzo del tipo Certosa frammentaria e mancante.

7). Altra simile di piombo (?).

8). Altra con staffa inanellata e terminata da pallottola e da dischetto.

Tomba XXXI. — 1). Colatoio di bronzo ad ansa piatta di forma comune rotto nel fondo,

2). Frammenti di due o più vasi dipinti tra cui parte dell'orlo di un grande cratere, con decorazione di foglie d'edera. Quel che resta delle figure pare accenni a un banchetto forse di efebi ed etere. Restano due testine di donne e la coscia e il ginocchio di un'altra figura probabilmente femminile, distesa su un letto con una gamba ripiegata (3).

Tomba XXXII. — 1). Meschini avanzi di due crateri; dell'uno resta buona parte dell'orlo con due scene: nell'una parte, di buona figura, sono rappresentati Dioniso e Arianna sedenti l'uno di fronte all'altra, il Dio nudo con corona e tirso nella d., Arianna vestita di peplo; dietro il Dio resta il capo di un'altra figura e un piccolo Eros volante. L'altra parte di fattura oltremodo trascurata conserva la parte sup. del

(1) Veramente E. Meyer vuol dimostrare, che la menzione di Teseo tra i combattenti contro i Centauri si deve a una interpolazione sia presso Omero, sia presso Esiodo, interpolazione dovuta all'influenza ateniese che non si rassegnava a privare il proprio eroe dell'onore d'aver preso parte a quella lotta (*Homerische Parerga* in *Hermes*, 1892, p. 374) ma giustamente osserva il Robert, che questa interpolazione era già accettata almeno fin dal secolo VI, come mostra il vaso François, figurando il nome di Theseus nelle iscrizioni della Centauromachia in quel vaso.

(2) Cfr. p. 45.

(3) La posizione di quest'ultima è quella comune dei banchettanti già sin dal buon tempo della pittura vascolare: Reinach, *Repertoire*, I, p. 32, n. 2, 3 Furtwaengler-Reichhold, *Vasenmalerei*, tav. 47, 63, 71; Hartwig, *Meisterschalen*, tav. 15, 34 etc.

corpo di due giovani ammantati. Del secondo cratere resta parte di una figurina di fanciulla con cuffia che sorregge con la sinistra un piatto.

2). Frammenti di una ciotola a vernice nera senza decorazioni.

Tomba XXXIII. — Pozzetto già vuotato.

Tomba XXXIV. — Frammento di grande cratere a campana; resta tutta la rappresentazione d'un lato però assai corrosa; la scena si riferisce al ratto d'Europa; nel mezzo Europa vestita di chitone fiorato siede sul torello, con la destra tenendosi al collo di lui, e con la sinistra sorreggendo un lembo del velo che si gonfia dietro le sue spalle col solito motivo lezioso così usato dall'arte libera nelle figure femminili in movimento. Il toro corre verso destra alzando la coda, sotto le sue zampe una torpedine (νάρκη *raia torpedo*) mostra che la scena avviene in mare, particolare che è indicato anche dalla figura di Posidone che siede a sinistra su uno scoglio col tridente appoggiato alla spalla, volgendosi per vedere Europa, accanto a lui un delfino. Dinanzi al toro corre un giovane volgendosi, e quasi eccitandolo con la destra levata; è vestito di chitonisco e porta petaso legato dietro le spalle, probabilmente Hermes (non si vede il caduceo per la corrosione). Ai due lati estremi sono due Satiri barbati, l'uno diritto, l'altro inginocchiato, ambedue in atto di meraviglia.

La presenza di Poseidon e di Hermes ben si addice al ratto d'Europa, ed invero sia le tradizioni letterarie che le rappresentazioni figurate concordano nell'attestarci il loro intervento al ratto (1). Non altrettanto bene si spiega la presenza dei Satiri, che come notavamo già in altri vasi, non hanno col mito originario alcuna connessione (2). Il motivo del velo che si gonfia dietro il capo della fanciulla corrisponde ai versi di Moschos:

> κολπώθη δ'ἀνέμοισι πέπλος βαθὺς Εὐρωπείης
> ἱστίον οἷά τε νηός, ἐλαφρίζεσκε δὲ κούρην (3).

Nell'arte figurata appare in vasi tardi con figure a rilievo, in gemme, in monete di Gortyna e di Sidone e in dipinti pompeiani (4).

Degna di nota è, come vedremo (pag. 46) la scelta della torpedine a designare la fauna marina.

Tomba XXXV. — Parte dell'orlo di un grande cratere a campana, decorato sul rovescio con grossolane foglie e bacche di lauro. Delle figure rimangono da un lato le teste di due brutti efebi ammantati, dall'altro la parte superiore del corpo di una Menade con tamburino nella sinistra.

Collo e scarsi frammenti di un'anforetta con corte anse appiattite, forse anch'essa figurata.

Due coperchi discoidali di legno abbastanza conservati e probabilmente dati l'uno al cratere, l'altro all'anforetta. Diam. m. 0.33, 0.12.

(1) Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, II-1, p. 423, 438, 441; Roscher, *Lexikon*, s. v., *Europa* col. 1410.

(2) Cfr. appresso p. 45.

(3) Id. I v. 125 (ed. 2 Aehrens *Bucolici*).

(4) Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, l. c., p. 444 sg. *Münztafel*, VI, n. 9, 11. Le monete di Sidone con tale motivo cominciano appena con Antioco IV; tra quelle di Gortyna solo le più recenti e per la loro paleografia non anteriori al sec. IV, alla antica rappresentazione di Europa seduta sul toro galoppante aggiungono il velo svolazzante: Svoronos, *Numismatique de la Crète ancienne*, p. 158 sg., cfr. tav. XII-21 sg. e tavola XV-20.

Frammentini di ferro, e d'un vaso rozzo di terra giallognola pallida. Uno strigile di bronzo ben conservato.

Il giornale aggiunge una tazzina di bucchero contenente ossa di volatili. che ho invano ricercata.

Tomba XXXVI. — Dal giornale sono ricordati:

Un vaso rotto con figure e una coppa di terra nera che pure ho cercato invano tra la suppellettile del Museo.

Tomba XXXVII. — Cratere a campana ricostituito da più frammenti, ma corrosissimo; da una parte scene del tiaso bacchico; due Menadi sedute, tra loro una figura di uomo irriconoscibile, a destra un Satiro che si allontana. L'altro lato è completamente consunto. — Alt. 0.34. Diam. 0.37.

Un bottone d'ambra.

Tomba XXXVIII. — 1). Cratere a campana con largo piede (fig. 2); sul rovescio dell'orlo serto di foglie di lauro. Da una parte scena bacchica: Dioniso siede sotto una pianta di vite, e tiene sulle ginocchia Arianna. Il Dio ha nella sinistra un tirso, è coronato di edera e vestito di himation che gli copre solo le gambe. Arianna ha un chitone manicato tutto fiorato, siede di fronte, e passa il braccio sinistro dietro le spalle di Dioniso.

A sinistra del gruppo un piccolo Eros dalle grandi ali ritte suona la doppia tibia. A destra e a sinistra due gruppi di un Satiro e di una Menade. Le due Menadi sono sedute, vestite come Arianna, i Satiri nudi barbati e con coda equina hanno nelle mani il tirso.

Quello dietro le spalle del Dio sembra allontanarsi da lui con un atto meravigliato o atterrito che non è richiesto dalla situazione, e che richiama, forse esagerandolo un po', il motivo del Marsia mironiano, motivo ripreso già dalla pittura vascolare (1). Nel rovescio tre efebi ammantati di negligentissima fattura. Cinque antichi fori sull'orlo. — Alt. m. 0.38. Diam. bocca 0.40.

2). Un'olla come in tomba II, di terra ordinaria rosso-bruna. — Alt. 0.26.

Tomba XXXIX. — 1). Un cratere a colonnette restaurato da numerosissimi frammenti, assai corroso; i disegni sono completamente spariti; da una parte sembra possa riconoscersi una κλίνη. — Alt. 0.31. Diam. bocca 0.25.

2). Kylix figurata, anch'essa tanto corrosa, che non lascia veder più nulla. Ha quattro fori serviti per un antico restauro. — Alt. 0.10. Diam. 0. 23.

3). Lebete di bronzo a fondo piano con maniglietta girevole. — Alt. 0.05. Diam. 0.28.

4). Olpe di bronzo alta e slanciata con ansa che sale oltre il labbro, e che inferiormente finisce in una zampa di leone, sotto al quale lo scudetto d'attacco in forma di una doppia palmetta. — Alt. 0,18.

5). Situletta di bronzo a corpo cuoriforme, corto collo, e una maniglia mobile, piatta. — Alt. 0,18.

6). Frammento di fibuletta di bronzo.

7). Frammenti di un vaso d'impasto bruno-cinereo, probabilmente un'olla della forma solita.

Tomba XL. — 1). Vasetto d'impasto bruno-cinereo in forma di dolietto senza anse, con tre bottoncini sporgenti sulle spalle. — Alt. 0,055.

2). Una ciotoletta a vernice nera. — Diam. 0.085.

3). Un piccolo poculo cilindrico di terra biancastra. — Alt. 0.045.

(1) Cfr. una *kylix* a figure rosse del Museo di Berlino. Hirschfeld, *Athena und Marsyas, Berliner Winckelmannsprogramm*, 1872; Collignon, *Hist. de la Sculpture*, I, p. 466.

Tomba XLI. — Uno skyphos e una kylix priva di anse a vernice nera, del tipo di ceramica detta etrusco-campana. Nel fondo della kylix quattro palmette. — Alt. 0.07. Diam. 0,09. del primo. Diam. della seconda, 0.13.

Fig. 2 — Cratere di tomba XXXVIII.

Tomba XLII. — Piccola lekythos panciuta con alto e stretto collo e labbro rotondo di argilla giallognola ornata con reticolato in linee nere. — Alt. 0.10.

Tomba XLIII. — Oinochoe di bronzo a corpo schiacciato a tronco di cono rovescio con lungo collo, lo scudetto inferiore è a forma di Sirena di tipo ionico con ali rialzate vedute di fronte, in alto all'attacco superiore è una testina di lupo. — Alt. mass. 0.23. Frammentata.

Kyathos di bronzo a corpo rientrante con corto collo e labbro ripiegato mancante del manico, con zona di ovuli intorno all'orlo e di palmette finemente incise presso il piede (1). — Diam. 0.06. Alt. 0.07.

Situla a corpo conico, collo corto, labbro espanso e due maniglie girevoli. Frammentata. — Alt. 0.255.

Lebetino a fondo piatto del tipo della nostra teglia, pure in bronzo mal conservato. — Alt. 0,04. Diam. 0.22.

Due ramaiuoli di bronzo ad ansa verticale, l'uno terminante a testa semplice, l'altro a doppia testa di mulo. — Alt. 0.295 e 0.275.

Scarsi frammentini di vasi dipinti forse cratere e kylix simili agli altri, grano d'ambra e frammento di fibula di bronzo a sbarretta piatta molto sottile.

Fig. 3 — Anfora di tomba XLIV.

Tomba XLIV. — 1). Grande anfora con anse piatte superiormente e con rotelle, inferiormente a cordone cilindrico, mancante della parte inferiore. — Alt. 0.73. Sul collo da una parte sono rappresentate delle scene da gineceo. Una fanciulla vestita di peplo siede a sinistra, dietro a lei la cesta da lavoro, e delle tenie appese, dinanzi a lei è un giovane nudo con clamide gettata sulle spalle, segue a sinistra una fanciulla che avanza sorreggendo con la destra un lembo del suo vestito, e con l'altra mano portando una tenia.

Sulla parte principale del ventre (fig. 3) è una scena purtroppo mutila dell'Odissea. Ulisse barbato con *pilos* in capo siede su cattedra a spalliera, avendo rigettato dietro le spalle il proprio vestito. Della figura

(1) Tipo molto comune, cfr. Gozzadini, *Ulteriori scoperte nell'antica necropoli a Marzabotto*, tav. XIV-1. Schumacher, *Bronzen von Karlsruhe*, n. 563, 564, etc.

di Euriclea inginocchiata dinanzi a lui, non ci resta che il capo e il braccio sinistro, l'uno e l'altro alzati verso lo straniero che essa ha riconosciuto. Ma Ulisse protende già la mano per prevenire il suo grido. A sinistra è in piedi un giovane con clamide gettata dietro le spalle. A destra pure in piedi è una donna con capelli raccolti sulla nuca, vestita di peplo con lungo apoptygma e adorna di collana.

Fig. 4 — Anfora di tomba XLIV.

Tale soggetto è rappresentato nella pittura vascolare a me nota solo in uno skyphos di Chiusi (1) alquanto più antico del nostro, che reca tre personaggi, Ulisse in piedi, la donna inginocchiata con un catino innanzi a lui e un uomo cinto di perizoma in piedi dietro a lei, tendendo il braccio all'eroe. Le iscrizioni aggiunte nel vaso danno alla prima il nome di 'Αντιφ.τα, all'altra quello di Εὔμαιος. Eumeo, il fedele capraio non si trova presente alla scena della lavanda nel racconto omerico (τ-385) ciò non ostante anche altre rappresentazioni lo raffigurano, per esempio quella di un rilievo murale romano di terracotta (2) dove l'abito pastorale di pelle e il cane accovacciato ai suoi piedi chiaramente lo distinguono.

Nel vaso di Chiusi, come nel nostro Εὔμαιος non è contrassegnato da abito di pelle, un particolare che può essere stato aggiunto dopo dall'influenza dell'arte ellenistica amante dei soggetti di genere idilliaco e bucolico, e studiosa dei costumi pastorali. Sicchè anche nel nostro vaso la figura di uomo può ritenersi Eumeo, e l'altra figura femminile un'ancella (3).

(1) Conze in *Ann. Ist.*, 1872, p. 187; *Mon. Ist.* IX, tav. 42; Robert, *Marathonschlacht*, p. 78; Kretschmer, *Vaseninschriften*, p. 147; Walters, *History of the ancient Pottery*, II, p 137.

(2) Campana, *Antiche opere in plastica*, tavola 72. Helbig, in *Ann. Ist*, 1867, p. 334, ritiene, che il pastore e il cane di quel rilievo siano due figure di genere e non Eumeo e il vecchio cane Argos, ma le sue ragioni restano, mi sembra annullate dalle iscrizioni dello skyphos di Chiusi.

(3) Quanto alla possibile derivazione di tali scene da megalografie polignotee, cfr Dümmler, in *Jahrbuch des Instituts*, 1887, p. 171.

Dall'altro lato (fig. 4) sul collo è a sinistra una figura di efebo nudo visto quasi di fronte con clamide dietro le spalle e un ramo di lauro sul braccio sinistro (Apollo?). Segue un podio cubico (ara) e appresso una figura di Eros alato con mantello pendente dal braccio destro, che si volge inchinandosi verso destra; il resto manca.

Sul ventre è una scena a più piani assai danneggiata e mancante, nel mezzo un albero al cui tronco si attorce un grosso serpente. Intorno all'albero nel piano superiore tre figure di fanciulle, due sedute, l'altra in piedi appoggiando il corpo sul ginocchio della gamba sin. sollevata. In basso altre quattro figure simili, tre in piedi, l'ultima a sin. seduta. Vestono tutte pepli ornati di ricami e le più vicine tendono le mani quasi a cogliere le frutta dall'albero, le altre attendono con le mani distese che le compagne ne facciano loro parte. Trattasi evidentemente del giardino delle Esperidi. Il soggetto con analoga disposizione delle figure introdotto nella pittura vascolare a figure rosse di tipo bello (1) trova un notevole riscontro in un gruppo di anfore ruvestine.

Una del Museo Jatta (2) molto simile per la disposizione delle figure alla nostra è però di miglior fattura e più accurata nei dettagli, per es. la figura più vicina al drago protende una patera che nel nostro vaso è stata dimenticata.

Un'anfora a rotelle di Ruvo conservata all'Eremitage di Pietroburgo reca da un lato Giasone e gli Argonauti che combattono contro il dragone avvolto all'albero da cui pende il vello d'oro, dall'altro come nel nostro una scena omerica, cioè il riscatto del cadavere di Ettore (3). Anche in questa gli Argonauti sono aggruppati come le Esperidi nell'anfora Jatta e nel nostro vaso, e anche in questa la finitezza del lavoro è superiore alla nostra.

La terza del Museo di Napoli pure trovata a Ruvo presenta da un lato il giardino delle Esperidi altro i funerali di Archemoro (4) ed è anch'essa per magistero d'arte migliore della nostra.

Il soggetto dell'orto delle Esperidi ha dunque certamente incontrato grande favore presso i ceramografi italioti, e una prova ulteriore l'abbiamo ancora in uno dei pochi vasi firmati da Assteas il figulo di Pesto, che presenta lo stesso soggetto (5).

2). Frammento di un grande cratere. Da un lato scene del tiaso bacchico, un Satiro barbato e coronato con lunga coda equina e nebride legata intorno al collo danza, agitando in alto le braccia. Dietro a lui vola un Erote sostenendo un'idria rovesciata. I frammenti dell'altro lato riproducevano il gudizio di Paride (fig. 5).

Il giovane troiano riccamente vestito con alte endromides, tunichetta ricamata, mantello e berretto ripiegato siede su un masso, appoggiandosi a un tronco di palma. Dinanzi a lui è Hermes anch'egli con endromides, chitonisco fiorato, petaso e clamide legata sotto il collo e gettata dietro le spalle, in piedi con una gamba distesa e l'altra ripiegata, si appoggia con la destra sul caduceo come su un bastone A sin. di Hermes seduta più in alto è Athena con ricco chitone, egida sul petto, elmo corintio, lancia;

(1) Idria di Meidias. FURTWAENGLER REICHHOLD, *Vasenmalerei..*, tav. 7 e 8.

(2) *Catal. Jatta*, 1097; KLÜGMANN, *Die Amazonen*, p. 55.

(3) *Ann. Ist*, 1849, p. 240; 1866, p. 249; *Arch. Zeit.*, 1879, p. 15; *Compte Rendu de St. Petersb.*, 863, p. 268; HEYDEMANN, *Jason in Colchis*, p. 18.

(4) GERHARD, *Akad. Abhandlungen*, tav. I-2; HEYDEMANN, *Catalog*, 3255; ROSCHER, *Lexikon*, I, p. 2509.

(5) PATRONI, *La ceramica dell'Italia Meridionale*, p. 48, fig. 38 e 39; WALTERS, *History of the pottery*, I, p. 478.

la figura ha molto sofferto. Delle altre due contendenti non resta che la parte inferiore della figura di Aphrodite in piedi dietro a Paride; verso lei vola un Erote di cui non rimangono che le gambe, e verso di lei si volge il giudice protendendo il braccio destro a consegnarle il pomo. Hera doveva essere ancora più a destra, ed è andata perduta; a sin. invece rimangono ancora un piccolo Eros dietro Hermes che con l' arco si prepara a scoccare un dardo contro Paride, Zeus in piedi con scettro nella destra e himation

Fig. 5 — Cratere di tomba 70 e frammento di tomba 44.

fiorato avvolto attorno alle gambe; dietro a lui parte di una figurina di donna che protende la destra forse a coronare il Dio, probabilmente Nike. Notevole è l' eleganza decadente della scena, dove tutte le figure recano vesti fiorate, e i gruppi sono artificiosamente composti con figure sedute che volgono indietro la testa. Una rappresentazione dello stesso avvenimento con l' assistenza di tanti personaggi (Zeus, Nike, Eroti) e con una disposizione analoga delle figure si ha nell' idria di Karlsruhe (1); anche più simile è un cratere di Jouz Oba ora all' Eremitage (2). Più semplicemente la scena stessa è rappresentata su

(1) FURTWAENGLER REICHHOLD, *Vasenmalerei*, I, tav. 30. Il NICOLE, *Meidias et le style fleuri*, tav. II, p. 65, riporta quell'idria a Midia, mentre il Ducati trova tra quel vaso e la celebre idria firmata dal ceramista notevoli differenze di stile (cfr. *Memorie dei Lincei*, XIV, p. 136).

(2) *Arch. Zeitung*, 1866, tav. 21; REINACH, *Repertoire des vases*, I, p. 7.

un cratere di Pisticci, anch'essa però con disposizione delle figure a più piani. Le figure sono in minor numero, e non hanno le ricche vesti ornate di ricami del nostro esemplare. V'ha però lateralmente un piccolo padiglione sorretto da quattro colonne. Il Furtwängler (1) ritiene quest'ultimo vaso fabbricato in una colonia italica (Thurii o Eraclea) circa il 430 a. Cr. Il nostro fa l'impressione di un'età più evoluta e più decadente.

Tomba XLV. — Cratere a campana con la solita decorazione sul rovescio del labbro delle grossolane foglie d'ulivo. Da un lato scena bacchica, nel centro una Menade suona la doppia tibia, due satiri barbati danzano, due altri d'aspetto giovanile sono ai due estremi l'uno con tirso, l'altro con un piatto. Dall'altro lato non resta quasi nulla. — Alt. 0.35. Diam. bocca 0.34.

Piedi di due vasi simili.

Tomba XLVI. — Lebetino di bronzo della forma solita. — Alt. 0 05. Diam. 0.26.

Frammento di un pettine di corno a denti molto lunghi (fig. 13).

Alcune pastiglie e frammenti di pastiglie vitree azzurre con cerchi bianchi.

Tomba XLVII. — Un lungo ago di bronzo con cruna rotta.

Cratere a campana con largo piede; sul rovescio dell'orlo al solito, serto di foglie e bacche di olivo. La parte principale assai danneggiata e mancante portava scene che si svolgevano nell'Olimpo con molti personaggi disposti in due piani. In alto sono resti di una figura femminile seduta vestita di chitone e di hymation fiorati (gambe). Alla sua destra è la figura eretta di fronte di un dio giovanile nudo con clamide fiorata involta al braccio destro, che si appoggia al piano; manca la testa, ma un ramoscello di alloro che spunta dietro a lui, ci assicura che egli sia Apollo. Ancora a destra è una figura femminile seduta, e quindi un Satiro barbato con lunga coda inginocchiato. Nel registro più basso, restano, cominciando da sinistra, le gambe di una divinità femminile vestita di chitone e di hymation fiorati, la testa e il torso di un Satiro accosciato in terra che solleva la destra. Hermes riccamente vestito con chitonisco cinto alla vita e clamide svolazzante sparsi di ricami e di stelle, ai piedi reca alti calzari con grandi ali, e muove celeremente verso sinistra, alzando il capo e tenendo nella sinistra il κηρύκειον. Finalmente a destra una figura eretta di divinità femminile con chitone e ricco himatfon costellato. Dall'altro lato (fig. 6) sono soltanto tre figure, nel mezzo Dioniso barbato con himation sulle ginocchia seduto e appoggiato su un grande tirso, volge indietro il capo verso un Satiro dalla lunga barba e dalla coda equina, che si avanza verso di lui portando un grande rhyton. Dall'altra parte una figura di giovane donna di profilo in piedi con chitone ornato di ricami, tende al Dio una tenia. — Alt. 0.52. Diam. bocca 0.48.

Minuscoli frammenti di altro vaso forse di simile forma,

Tomba XLVIII. — Cratere a campana col solito ornamento a grosse foglie di olivo sul rovescio del labbro. Da un lato un corteo di quattro efebi coronati di cui l'uno a cavallo, e due forniti di faci si avviano celeremente verso destra. Dall'altro tre brutte figure di efebi ammantati, uno dei quali con strigile. Nella faccia più importante la presenza dei portatori di faci e l'essere la figura principale montata a cavallo fa pensare, che la rappresentazione si riferisca a una scena nuziale riprodotta però in una forma oltre modo ridotta e sincopata, e riferentesi solo al viaggio dello sposo e degli amici di lui per la casa della sposa. Forse in altri vasi di fabbriche più accurate, quanto si riferisce alla sposa era conte-

(1) *Vasenmalerei*, I, p. 300.

nuto nel lato opposto del vaso, qui invece negligentemente riempito con le solite tre figure di efebi; o forse anche un altro vaso identico di forma poteva con una scena analoga far riscontro (1). — Alt. 0.32. Diam. 0.32.

Frammenti di un altro vaso forse della stessa forma.

Frammenti di una κύλιξ.

Frammenti di un vaso grezzo di color bruno cinereo.

Fig. 6 — Cratere di tomba 47 e di tomba 63.

Tomba XLVIII *bis*. — Elmo di bronzo a dorso carenato, (fig. 11) alla sommità è inchiodata una fascetta di rinforzo che scende sulle pareti laterali per pochi centimetri. Alt. m. 0,215. Diametri interni 0,175; 0,225. Elmi simili sono stati trovati in molti luoghi d'Italia, ma senza dubbio l'Etruria è il paese che più degli altri sembra indicato come centro di fabbricazione. Non solo infatti i trovamenti di questi elmi sono in quella regione assai frequenti (2), non solo recentemente ne fu rinvenuto a Vetulonia un ripostiglio di

(1) Cfr. sui vasi di questo genere Deubner in *Jahrbuch des Inst.* 1900, p. 146; Brueckner in *Ath. Mith.*, 1907. p. 79

(2) *Musaeum Gregorianum* (2 ed.), tav. XXI; Schumacher, *Bronzen von Karlsruhe*, nn. 702-704; Schröder in *Jahrbuch des Instituts, Arch Anzeiger*, 1905, p. 27 etc.

più che cento (1) ma di questa forma è l'elmo che Ierone di Siracusa consacrò a Zeus Olimpico dopo la vittoria di Cuma sugli Etruschi (2).

TOMBA XLIX. — 1). Pezzo d'orlo di grande cratere a colonnette.

2). Frammenti di una coppa di bucchero cinereo.

3). Un lebetino di bronzo di forma semplicissima a fondo piatto e orlo rialzato Alt. 0,055. Diam. 0,26.

TOMBA L. — Frammentini mal qualificabili di vasi di terra e di bronzo.

TOMBA LI. — 1). Un vasetto a due manichi, nell'interno e sul piede a vernice nera, nel resto del corpo a fondo giallo-rossastro con fascia nera presso il piede e ornamento a scacchi neri sul corpo. — Alt. 0.13. Diam. 0.12.

2). Una ciotola grezza. — Alt. 0.05. Diam. 0.11.

TOMBA LII. — 1). Piede di un grande cratere.

2). Lebetino di bronzo a fondo piatto della solita forma. — Alt. 0.055. Diam. 0.25.

3). Una fuseruola esagonale di terra ordinaria.

TOMBA LIII.° — 1). Un ago di bronzo.

2). Una fibuletta di bronzo tipo Certosa.

3). Un anello d'ambra con piano tagliato imitante il castone.

4). Un anello d'oro formato da una sottile fascetta bombata. — Diam. 0.02.

5). Parte d'una fibula di bronzo; presso la spirale che serve di molla è infilata una spiraletta d'oro.

6). Parte di fibula di ferro con anello di ferro infilato nell'arco. — Lungh. 0.055.

7). Due frammenti di una stecchetta d'osso decorata con circoletti.

8). Testa e parte superiore di grosso chiodo in bronzo.

TOMBA LIV. — Anfora vinaria della forma a punta. — Alt. m. 0.70. Evidentemente questa tomba è più tarda delle altre. Questa forma d'anfora difficilmente potrebbe essere più antica del III sec. a. C. (3).

TOMBA LV. — 1). Frammentf di due grandi crateri, l'uno a campana, l'altro a colonnette.

2). Kylix: nel centro fanciulla che offre una libazione a un giovane guerriero vestito di clamide e armato di due lance. Esternamente scene di colloqui assai danneggiate e mancanti. — Alt. 0.08 Diam. 0.25.

3). Maniglia di bronzo e fram. di fibula in bronzo con staffa cerchiata da anellino e finiente con un globetto e un dischetto.

TOMBA LVI. — 1). Frammento di fibuletta in ferro con spiraletta d'oro infilata.

2). Frammenti di legno.

3). Frammenti di una spada in ferro.

4). Frammenti di un cratere a campana e di un vaso in terra biancastra.

(1) Della scoperta non si ebbe finora notizia che dai giornali politici i quali naturalmente non si perdevano in descrizioni; fu però offerto in vendita al Museo Preistorico di Roma uno di quegli elmi, e per tal modo io ebbi campo di vederne la forma e di sentire dallo scopritore, che tutti gli altri erano uguali a quello presentato come saggio.

(2) È ora nel *British Museum*, reca l'iscrizione Ηιάρων ὁ Δεινομένεος καὶ τοὶ Συρακόσιοι τοὶ Δὶ Τυρὰν ἀπὸ Κύμας, cfr. WALTERS, *Bronzen of the British Museum*, p. 27, n. 250; ROEHL, *Inscriptiones graecae antiquissimae*, n. 510.

(3) Il DRESSEL in *Ann. Ist.*, 1878, p. 118, e in *Bull. Comua.*, 1879, p. 194 e 1892, p. 48, non ne ricorda più antiche del secondo in Roma; però molte anfore di questo tipo entro tombe capenati possono essere del III secolo. *Mon. Lincei*, XVI, p. 488.

Tomba LVIII. — 1). Grande spada in ferro con codolo a spina, in cui superiormente è infilato un mezzo anello. — Lungh. 0.75.

2). Frammento di oggetto di legno non riconoscibile.

3). Fibula d'argento grande della forma a sanguisuga con pallottola in fondo alla staffa.

Tomba LVIII. — 1). Grande cratere a campana, all'orlo ornamento solito. Da un lato Menade con un tamburino inseguita da Satiro barbato con pardalis legata dietro le spalle. Di una terza figura a sinistra non resta che una mano. Dall'altro lato resta in alto una figura di Zeus seduto col braccio appoggiato a scettro, e con himation sulle gambe. A lui viene un Satiro barbato con pardalis porgendo una cassettina. Sotto a lui è un'oca, il comune animale domestico che non senza meraviglia vediamo tra questi personaggi divini. Più a sinistra Atena eretta armata, conservata solo in parte di profilo a sinistra, parla con un altro Satiro anche esso in gran parte perduto, dietro al quale si avanza saltellando una pantera. — Alt. 0.44. Diam. 0.42.

Tomba LIX. — 1). Cratere a campana. col solito ornamento a meandri sul collo e al piede. Da un lato guerriero nudo con elmo chiomato e grande scudo ovale con episema di un serpente, in atto di salire su quadriga veloce a sinistra guidata da una fanciulla. Una certa rassomiglianza con l'insieme del gruppo si ha nelle tazze a figure rilevate delle officine di Cales (1) e nei loro prototipi metallici (2), nell'uno e nell'altro caso però la fanciulla guidatrice del carro è per l'aggiunta delle ali chiaramente designata per Nike. Dall'altro lato è una fanciulla con tamburino tra due efebi ammantati di cattivo disegno e di poco buona conservazione. — Alt. m. 0.47. Diam. m. 0.43.

2). Frammenti di altro grande cratere con esigui resti di figure umane.

3). Frammenti di due vasi grezzi, uno di impasto bruno cinereo, l'altro giallo rossastro.

Tomba LX. — 1). Grande vaso a forma di idria, ma con due sole anse. Da un lato Dioniso con lunghe vesti e tirso fra due figure di Menadi in piedi, dall'altro Apollo ugualmente vestito con corona sul capo e ramo di lauro tra due figure di Muse coronate e fornite di cetre. — Alt. 0.56. Diam. 0.24.

Tomba LXI. — 1). Cratere a campana, foglie di lauro sull'orlo, meandri alla base. Da un lato Menade inseguita da due Satiri barbati: dall'altro altri due gruppi di un Satiro e di una Menade in parte scomparsi. Uno dei Satiri siede su un grande sasso. — Alt. 0.405. Diam. 0.40.

Tomba LXII. — Grande cratere a calice con due lunghe anse a staffa rettangolare che sorgono molto in basso, quasi dal piede del vaso. Restaurato. In basso una zona di fiori di loto e palmette ben disegnate; sulla parte inferiore dell'orlo serto grossolano di foglie e bacche di olivo (fig. 7).

Da una parte la scena, che si svolge nell'Olimpo, è divisa in due piani: in alto occupa la parte centrale una quadriga che muove velocemente verso sinistra. Al governo dei cavalli attende in piedi sul carro lo stesso Zeus con barba e lunghi capelli, coronato di lauro (?), vestito di un himation che gli lascia scoperto il petto e sorreggente con la mano sinistra libera dalle redini un alto scettro terminato a fior di loto. Si dispone a salire sul carro Nike in forma di leggiadra fanciulla alata vestita di peplo ornato di ricami (motivi a onde) sul petto e sull'orlo inferiore. Servono di sfondo alla scena due colonne con capitello ionico. Dai lati sono due figure femminili sedute che rivolgono il capo verso la quadriga;

(1) Cfr spec. *Bull. Ist*, 1881, p. 149, 1884, p. 50. *Ann. Ist.*, 1883, p. 74 etc. Pagenstecher, *Die calenische Reliefkeramik*, p. 70.

(2) Walters, *History of ancient pottery*, I, p. 134 e 500.

verso quella di sinistra vola un Erote, l'altra ha presso di sè attaccata alla parete una cassettina quadrangolare (?) e un drappo. Nel registro inferiore a destra è Atena con elmo corintio sul capo, vestita di peplo ornato di ricami con l'egida sul petto e un corto mantello annodato sotto al collo. La dea è eretta di profilo a sinistra, si appoggia con la destra sulla lancia, e solleva la sinistra verso la quadriga. Nel lato opposto a sinistra fa riscontro ad Atena la figura di Hermes in piedi con ampio petaso in capo e

Fig. 7 — Cratere di tomba 62.

clamide legata intorno al collo e gettata all'indietro. Nella mano sinistra sollevata teneva forse il κηρύκειον ora perduto.

Il gruppo centrale sotto la quadriga è formato da una figura di giovane Dea seduta, probabilmente Aphrodite, con himation fiorato che le copre solo le gambe. Verso di lei accorre con le ampie ali spiegate un Erote giovanetto che pur rivolge indietro il volto e una mano verso un goffo papero, il quale preso dallo spirito d'imitazione apre anche esso le ali, e alza una zampa quasi per gareggiare col Dio. Quest'ultimo motivo è molto comune nei vasi tardi a figure rosse (1).

Nella parte posteriore sono soltanto tre figure di grandi dimensioni. In mezzo una figura femminile seduta su un masso, vestita di peplo a ricami, volge indietro il capo verso una figura femminile nuda,

(1) Cfr. Museo di Villa Giulia, nn. d'inv. 1762, 1602, 3593, 146, ecc.

diritta, di fronte, alata con alto ciuffo di capelli sulla nuca, orecchini, basse scarpe chiuse tutte intorno ai piedi. Dall'altra parte un vecchio Satiro dalla lunga barba e dalla coda equina si avanza sorreggendo nella destra una grande scodella, e nella sinistra il tirso. Nel campo sono appese bende e patere. Dietro la figura di donna alata è una colonnina. Meglio che con ogni altro personaggio mitologico la donna nuda alata si lascia confrontare con le Lase degli specchi e di altri monumenti etruschi, non tanto per le ali quanto pel particolare delle scarpe chiuse, che non si ritrovano nell'arte greca in figure di donne nude. — Alt. 0.48. Diam. 0.47.

Pezzetto di materia cornea cerchiettata.

Tomba LXIII. — Grande cratere a colonnette; sull'orlo doppia serie di foglie d'edera; sul collo serie di foglie lanceolate. Sul ventre da un lato (fig. 6) Poseidone barbato con clamide intorno alle braccia e tridente nella destra muove celeremente verso destra; inseguendo una fanciulla (Amymone) che vestita di peplo con lungo apoptygma, e tenendo nella destra una idria, tenta sfuggirgli. A destra un'altra fanciulla, figura di riempimento, eretta, con benda nella destra. A Poseidon è data quella barba corta tagliata rotonda intorno al mento, che hanno le figure di Satiri nei nostri e in genere nei tardi vasi a figure rosse. Due vasi con soggetto simile pure limitato a tre persone sono più arcaici del nostro (1) un altro trovato in Lucania è assai più complicato, ma è notevole, che in esso pure la donna alla quale Poseidon insidia, è uscita ad attinger acqua (2).

Sull'altra faccia a sinistra un alberetto di lauro o di ulivo, quindi Hermes con *kerykeion* nella sinistra che avanza verso una figura di donna in piedi vista di fronte; ancora più a destra un'altra figura di donna vista di profilo a sinistra assiste al colloquio tra i due, poggiando il piede destro su un alto scoglio, dietro a lei una colonna con capitello dorico.

La scena così com'è difficilmente troverebbe un riscontro sicuro nei miti a noi noti, ma se noi la confrontiamo con altri monumenti in cui al posto della seconda donna è un uomo che ha però come la nostra donna un piede appoggiato su un alto scoglio (3) ci sembrerà possibile, se non probabile, che il soggetto del nostro vaso dipenda da uno stesso prototipo, e che il figulo copiando senza intendere, e prendendosi quella libertà d'interpolare, mozzare, alterare che abbiamo visto per gli altri vasi, abbia sostituito alla figura d'uomo una donna. La scena rappresenterebbe allora Hermes, Io, Argos. — Alt. 0,525. Diam. 0.49.

Kylix frammentaria, nel fondo figurina di giovane donna seduta. — Alt. 0.08.

Tomba LXIV. — Cratere a campana, meandri in basso, foglie di lauro sul rovescio dell'orlo. Da un lato scena del tiaso dionisiaco (fig. 8). Dioniso rappresentato come un bel giovane dal tipo un po' effeminato con lunghi capelli, con corona di edera, siede di profilo a sinistra coperto le gambe dell'himation, tenendo con la sinistra il tirso, e sollevando la destra in atto di parlare. Dietro lui in piedi Arianna vestita di peplo con orli ricamati, gli passa un braccio intorno al collo; dopo Arianna un Satiro nudo in piedi. L'attenzione del Dio è attratta da una figura assai mal ridotta forse di donna nuda che danza. Più a sinistra è un

(1) Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, tav. 65 e *Ann. Ist.* 1850, tav. G.

(2) *Ann. Ist.*, 1845, p. 28. Reinach, *Repertoire des vases*, I, p. 124.

(3) Il più illustre è l'affresco della casa di Livia al Palatino che non è certo il più antico della serie. Mau, *Geschichte der Wandmalerei*, p. 197. *Mon. dell'Ist*, XI, tav. 22, cfr. gli altri affreschi di Pompei Helbig, *Wandgemaelde* n. 135 seg. e i vasi Secchi in *Ann. Ist*, 1838. p. 312, *Mon. Ist*, II, tav. 59.

Erote giovanetto che, riguardando Dioniso, attende a mettere la corda al suo arco, e finalmente una Menade seduta che rivolgendo il capo parla con un Satiro giovanetto in piedi dietro a lui. In terra un rhyton (1). Dall'altro lato tre brutte figure di efebi ammantati. — Alt. 0.41. Diam. 0.43.

2). Frammenti di un grande vaso di bronzo e di altri più piccoli di forma non determinabile (il grande forse una situla).

3). Ciotoletta di terracotta a vernice nera assai mancante.

4). Frammenti di ferro.

Fig. 8 — Cratere di tomba 64.

Tomba LXV. — Olla di impasto bruno cinereo a ventre schiacciato e alto collo conico. Manca il labbro. — Alt. 0.165.

Altra simile a corpo globoso, collo e labbro svasato. Sì l'uno che l'altro vaso sono fatti a mano. — Alt. 0.14.

Per questi due vasi e più specialmente pel primo si sarebbe indotti a ritenere più antica delle altre questa tomba, ma ce ne dissuade la presenza in essa di una ciotola a vernice nera (alt. 0.06,

(1) Qualche analogia nella disposizione delle figure in un tardo cratere con soggetto simile del Museo di Villa Giulia (n. d' inv. 146). Notevole è la posizione dell' Eros giovanetto che ricorda un po' il motivo della nota statua lisippea.

diam. 0.15), che si direbbe etrusco-campana. Evidentemente i poveri ceramisti locali non avevano molto imparato dall'importazione straniera di vasi, e continuavano a fabbricare nelle vecchie forme con la rudimentale loro tecnica.

Tomba LXVI. — Frammenti meschinissimi di vasi dipinti e di altri grezzi di fattura indigena.

Fibula di ferro.

Tomba LXVII. — Vuota.

Tomba LXVIII. — 1). Cratere a campana: da un lato scena di banchetto. Tre efebi coronati giacciono sulle κλῖναι, dinanzi a loro due tavolini. Accanto a quello di destra in gran parte perduto siede una etera che l'efebo abbraccia. L'altra parte è quasi del tutto corrosa; sembra possa raffigurarvisi un colloquio tra una fanciulla e due efebi. — Alt. 0.38. Il labbro è mancante.

2). Piede di un cratere simile.

3). Olpe panciuta con alta ansa che sorpassa il labbro, a vernice nera, tranne una fascia riservata presso il piede. — Alt. 0.225.

4). Frammenti di una oinochoe di bronzo.

Tomba LXIX. — 1). Grande cratere a campana, solite decorazioni in basso e sull'orlo. Da un lato scena di banchetto assai mal conservata. Quattro uomini, due barbati, due imberbi sono adagiati sulle κλῖναι, volgendosi i due imberbi a parlare con i due barbati che sono dietro a loro. Uno di questi beve da un rhyton, il giovane che gli è vicino, ha in mano una tazza. Due fanciulle vestite di chitone e himaition fiorato, sono in piedi presso i letti nel centro del quadro, due τράπεζαι alle estremità. Dall' altra parte tre bruttissime figure di efebi ammantati, uno dei quali con strigile nella mano. — Alt. 0.46 Diam. 0.44.

Tomba LXX. — Cratere a campana (stessa decorazione in basso e sotto l'orlo). Da un lato (fig. 5) entro un edificio segnato da due colonne con largo capitello dorico, quattro giovani guerrieri sono intenti ad abbeverare due muli. I due animali occupano il centro del quadro, dinanzi a loro è un giovane con chitonisco ornato che presenta agli animali, sorreggendola con ambe le mani, una catinella, probabilmente di bronzo, ornata di baccellature. Dietro a lui è un efebo nudo con petaso sul capo e due lance nella sinistra. Un altro efebo con clamide gittata dietro le spalle e due lance nella destra è tra i due animali, e passa il braccio attorno al collo dell'uno. Dietro ad essi è un quarto efebo nudo con petaso in capo e due lance. Trattasi, credo, di una scenetta di genere che si svolge forse nell'atrio di una casa o di una *caupona*, come quelle di un vaso apulo pubblicato dal Furtwängler (1).

Esempi più antichi e dettati forse da uno spirito diverso di efebi occupati intorno ai loro cavalli sono raccolti dal Furtwängler (2). Interessanti sono le due figure più prossime ai muli e specialmente quella che è tra essi due che sembra abbia sul capo un elmo a schiena d'asino simile a quello rinvenuto entro la tomba 48 bis.

Dall'altro lato sono tre figure di fanciulle, due a sinistra, l'altra a destra di una piccola ara. — Alt. 0.395. Diam. 0.38.

2). Lebete di bronzo a fondo piatto. — Alt. 0.05. Diam. 0.25.

(1) In *Melanges Nicole*, cfr. anche un *aryballos* ateniese del Museo di Bruxelles: Nicole, *Meidias et le style fleuri*, p. 98, tavola VII-3.

(2) *Griech. Vasenmalerei*, p. 281, tav. LVI.

3). Due ramaiuoli di bronzo con manichi terminati a testa d'oca, nell'uno semplice, nell'altro doppia. — Alt. 0.28; 0.25.

4). Grande e ben conservata situla in bronzo a doppia maniglia. – Alt. 0.275. Diam. bocca 0.20.

5). Olpe di bronzo a pancia larga e bassa mal conservata e coperta d'ossido di ferro. – Alt. 0.14

Tomba LXXI. — Cratere a campana assai mancante e corroso. Sul rovescio del labbro serto di foglie d'edera e di fiori, in basso linee meandriformi. Da un lato è rappresentato Dioniso in forma di un be giovane dai lunghi capelli ricciuti, coronati d'edera, che siede volgendo indietro il capo, dai due lati due piccoli Eroti volano verso di lui. Alla sua destra sono un Satiro e una Menade che conversano; ai piedi del Satiro una pantera accosciata. Alla sinistra di Dioniso, un vecchio Satiro seduto, e dinanzi a lui una Menade in piedi con tirso ornato di tenie nella destra. Dall'altro lato quasi completamente scomparso sembra si veggano due Centauri di profilo a destra, dietro i quali un uomo con pelle ferina pendente dietro le spalle (Ercole o Satiro). — Alt. 0.445, Diam. 0.42.

Tomba LXXII. — Lebetino di bronzo a fondo piatto. — Alt. 0.035. Diam. 0.24.

Frammenti di strigile e di fibule.

Vasetto di vetro opaco a forma di piccola oinochoe con linee semicircolari bianche su fondo azzurro. — Alt. 0.085.

Tomba LXXIII. — Grande cratere a campana con figure rosse, di gran lunga il migliore dei vasi qui rinvenuti. Intorno agli attacchi delle anse gira un bel fregio di palmette e fiori di loto, sul rovescio del labbro è un serto di foglie e bacche di olivo.

La scena principale rappresenta l'uccisione della Chimera (fig. 9). Le figure numerose occupano due piani. La Chimera è in basso, tutta leone, con la testa caprina che le sorge sulla groppa, e che è rivolta verso la parte posteriore del corpo, e con due code anguiformi. Il terreno sul quale essa poggia le zampe posteriori, è designato da arbusti. All'intorno in diverse posizioni muovono all'assalto i compagni di Bellerofonte, tutti segnalati come orientali dal loro berretto col copriorecchie e con la punta ripiegata in avanti. Sono rappresentati imberbi e con lunghi capelli ricciuti. Alcuni vestono un chitonisco sfarzosamente ornato di ricami, altri hanno una sola clamide, le loro armi sono lance semplici e lance con uncino (δορυ`ρέπανα) armi quest'ultime atte a barbari; uno ha lo scudo. La Chimera muove ad assalirli, alzando le zampe anteriori e il muso leonino, e agitando le code serpentine. Ma già il telo fatale scagliato dalla mano di Bellerofonte che su lei si libra sul bianco cavallo alato, trapassatale da parte a parte la testa caprina, le si è conficcato in un fianco; la bestia già sente mancarsi, e solleva la testa più in atto di urlare dolorosamente che di minacciare.

Apollo e Diana contemplano dall'alto dei cieli, dietro a loro un Satiro muove incompostamente gambe e braccia in atto di terrore. La scena è piena di movimento e di vita, sebbene il pittore non abbia dimostrato troppa libertà d'invenzione, avendo dato a tutte le figure una gamba fortemente piegata e l'altra distesa. Tra le più belle noterò quella dell'ultimo orientale a destra disegnata con molta bravura. Un pò esagerata è invece l'apertura delle gambe dell'altro orientale che segue venendo verso sin.; ed è stranissimo l'errore commesso nel disegnare il piede destro che il pittore ha rovesciato mostrando la pianta in aria (1). Egli è vestito assai riccamente con chitonisco ornato di disegni geometrici e di figure ricamate, e cioè sul petto due draghi, e sul largo orlo inferiore una quadriga guidata da un

(1) Cfr. su tali errori Pottier in *Revue des etudes grecques*, 1898, p. 355

auriga alato e preceduta da altra figura alata. Ha anche la spada con fodero riccamente decorato. La figura che è proprio dinanzi al mostro, e che mira a colpirlo con una lanciata dall'alto in basso è il solo che reca uno scudo rotondo con una rientranza da un lato, ornato di quadrettatura a scacchi bianchi e neri

Fig. 9 — Cratere di tomba 73.

Bellerofonte reca alti calzari e chlaina riccamente svolazzante, ha in capo il petaso, e riguarda in basso all'effetto del suo colpo.

Pegaso è tutto bianco, tranne le ali e i finimenti d'oro. Delle figure che lo circondano a destra Artemide con corona radiata intorno al capo, vestita di ricco peplo con apoptygma ricamato è rappresentata solo a mezzo busto. Dietro la spalla ha la faretra, nella destra l'arco, nella sin. una face. Accanto a lei è Apollo che poggia anch'egli la gamba destra su un piano più alto della sinistra, è nudo con la clamide sulla spalla e sul braccio sinistro col quale sorregge un ramo di lauro. Ha lunghi capelli disciolti, ed è coronato di lauro. Il Satiro dietro a lui è di tipo giovanile, con corta codetta, i capelli lunghi e incolti sono ritti sul capo per lo spavento, annodata al collo ha la nebride, nella mano sinistra un bastone ricurvo. Delle tre figure dietro a Bellerofonte la prima, un orientale clamidato con due lance, scaglia contro la Chimera un sasso; la seconda un altro orientale, una bella figura di efebo, per mancanza di spazio ritto sui due piedi e non nella vivace movenza degli altri, si appresta a scagliare uno dei tre giavellotti di cui è armato. L'ultima figura a sinistra che accorre portando due lance, è un uomo nudo barbato, con clamide svolazzante e petaso legato dietro le spalle.

L'impresa di Bellerofonte è raffigurata in modo analogo su un buon numero di vasi; più somigliante di ogni altro è un cratere inedito esistente nel Museo di Villa Giulia (num. d'inv. 1514). Anche in questo Bellerofonte occupa il centro del vaso, volando in alto sopra la chimera sul suo alato cavallo bianco; giovani orientali lo aiutano nel combattimento, solo in alto a sinistra invece delle figure di divinità si vedono un vecchio re con la barba bianca seduto in trono (Iobates) e presso di lui una donna in piedi (la figlia di Jobates Philonoe o Kasandra). Il vaso è di buona argilla che sembra attica, l'esecuzione è alquanto più trascurata che nel nostro. Con molto maggior numero di personaggi, ma con una disposizione non dissimile è rappresentata la stessa scena sul rovescio della grande anfora di Canosa col consiglio di guerra di Dario (1) e su un'altra grande anfora di Ruvo (2), In altri vasi e in monumenti d'altro genere la scena appare più ridotta, ma sempre si ha il solito particolare di Bellerofonte che elevato a volo su Pegaso colpisce la chimera con la lancia dall'alto. Molti di questi monumenti figurano nello elenco dato dall'Engelmann nel suo studio su Bellerofonte e Pegaso (3) e precisamente sono descritti in quell'elenco ai numeri 52, 60, 61, 62, 63, 65, 69, 70, 71, 72. Oltre al già citato cratere di Villa Giulia, si potrebbero ora aggiungere a quell'elenco:

Alcune monete (Garrucci, *Monete dell'Italia antica*, tav. LXXXIX, num. 9-13).

Un ὄνος o ἐπίνητρον di Atene (4).

Una stele dipinta di Tebe (5).

Del resto, anche dove non è rappresentato il mito di Bellerofonte, più d'una volta il centro d'una scena di caccia è occupato in alto da una figura di guerriero a cavallo che scaglia la lancia in basso sopra una belva accovacciata. Ricorderò l'*aryballos* di Panticapea con la caccia di Dario con l'iscrizione: Ξενόφαντος ἐποίησεν Ἀθηναῖος (6) e il medaglione di Tarso con Alessandro cacciante il leone (7), etc.

(1) *Mon. Ist.*, IX, tav. L e LI; REINACH, *Repertoire des vases peints*, I, p. 195.

(2) *Mon, Ist.*, II, tav. XLIX e L; REINACH. l. c., I, p. 108.

(3) In *Ann. Ist.*, 1874, p. 1. Il libro del Fischer, *Bellerophon* è anteriore a quello studio.

(4) ROBERT in Ἐφ. Ἀρχ. 1892, p. 247, tav. 13. L'esemplare è certo attico, e a giudizio del Robert non può ritenersi posteriore alla fine del v sec. cfr. *Rev. des Etudes Grecques*, 1898, p. 222.

(5) VOLLGRAFF in *Bull. de Corr. Hell.*, 1902, p. 554.

(6) REINACH, *Antiquités du Bosphore Cimmerien*, p. 97.

(7) COLLIGNON. *Hist. de la Sculpture grecque*, II, p. 442.

Ora data questa copia di riproduzioni, tutte con la stessa scelta di personaggi e con gli stessi motivi caratteristici, non v'è dubbio a parer mio, che il tipo non debba farsi risalire a qualche opera illustre della grande arte, che riprodusse grandiose scene di caccia. E data la scorta dei giovani orientali dai ricchi vestiti, non si può pensare ad altro che alle solenni partite di caccia del gran re e dei suoi satrapi i quali ne avevano ereditato il gusto dai monarchi assiri e babilonesi. Ed è opportuno ricordare, che sino dalla remota antichità gli artisti delle corti di Mesopotamia erano assuefatti a riprodurre con non minore impegno delle scene di battaglia e di trionfo, gli episodi delle grandi caccie reali. Quando l'arte greca avrà per la prima volta trattato tali soggetti e fornito i modelli alla industria dei nostri modesti pittori vascolari? Dovremo ritenere che l'autore del sarcofago d'Alessandro sia stato il primo artista greco a ricevere delle ordinazioni di questo genere? Certo che no; appena fu affievolito il ricordo delle guerre persiane e composti gli odii, e cessato il violento distacco tra l'Ellade e l'Oriente, satrapi e dinasti d'Asia Minore chiamano e invitano artisti greci. Se teniamo conto della scarsezza delle nostre conoscenze dell'arte antica e specialmente delle ancora esigue ricerche in Asia Minore, il fatto di poter citare tante opere insigni compiute da artisti greci in Asia Minore, sul finire del v secolo e nel IV secolo (Mausoleo, Monumento delle Arpie, delle Nereidi, Heroon di Giölbaschi Trysa etc.) è altamente significativo.

Ora considerando, che tale corrente di arte greca in Asia Minore non può aver avuto inizio prima della metà del v sec., è necessario ammettere, data anche la distanza di luogo che le produzioni sue non avessero acquistato carattere di popolarità tale da esser riprese sui vasi, se non alla fine del v o nel IV sec.

Fuori di tombe si rinvennero:

Un balsamario di alabastro a forma piuttosto grossa e pesante quasi di marsupio cilindrico, con breve collo più ristretto. — Alt. m. 0.13.

Vasetto di vetro azzurro a bocca trilobata come una oinochoe. Sul ventre sono delle zone e linee spezzate bianche; intorno al piede, al collo e al labbro gira un cordoncino rilevato giallo. Abbastanza ben conservato, qualche frattura nelle spalle. — Alt. 0.115.

Bella situla di bronzo a doppia maniglia e coperchio piatto e liscio di bronzo. — Alt. 0.31.

Due *simpula* l'uno terminante a testina d'oca, l'altro a doppia testa di mulo. Quest'ultimo con doppia spirale rilevata esternamente sulla parte larga dell'ansa. — Alt. 0.29; 0.27.

Oinochoe di bronzo a becco tagliato obliquamente, l'ansa abbraccia parte del labbro e termina superiormente con due figure di leoncini, inferiormente con uno scudetto in forma di ricca palmetta. — Altezza mass. 0.28.

Olpe bassa e panciuta di bronzo con ansa che sorpassa il labbro a fettuccia incavata nel mezzo terminante in basso a palmetta. — Alt. 0.25.

Casseruola piatta di bronzo, simile a colatoio ma non forato. — Lungh. 0.17.

Grande pelvis di terra ordinaria giallognola. — Diam. 0.50.

Ciotolina di terra ordinaria. — Diam. 0.11.

Lebetino a fondo piatto con un'ansetta ad anello. — Diam. 0.29, alt. 0.05.

Strigile di bronzo mancante dell'estremità superiore.

Cratere a campana mancante di tutto il piede. Sull'orlo foglie di lauro al solito, sul ventre da un lato scena di banchetto; quattro efebi coronati sono adagiati sulle κλῖναι, e parlano tra loro, una quinta figura in piedi di cui resta poco più del capo, è occupata a servirli. Dell'altro lato restano le gambe di tre figure avvolte nell'himation.

Altro cratere simile pure molto mancante. Dell'un lato non resta quasi nulla, solo due τράπεζαι che mostrano forse si trattava di scena di convito, dall'altra tre bruttissimi efebi ammantati. — Alt. 0.365. Diam. 0.34.

Frammenti di ἀλάβαστρον di alabastro. — Alt. m. 0.12.

Frammenti di ferro.

La parte di sepolcreto genovese così tornata alla luce non può forse consentirci troppo ampie deduzioni. Anzitutto il numero delle tombe riconosciute non è grande, in secondo luogo se lodevolissima fu la cura di chi impedì la dispersione e la confusione dei corredi, mancò, per la urgenza con la quale si spingevano i colossali lavori di sterro necessari alla apertura della nuova via, il tempo per compiere tutte le osservazioni precise e pazienti che potevano illuminare sulla struttura delle tombe, sulla loro posizione reciproca e sulla loro successione. Si aggiunga, che quasi tutte le tombe devono essere state depredate in antico, come prova la relativa scarsezza degli oggetti metallici e lo stato frammentario in cui si rinvennero i vasi di terra, e come conforta a credere l'analogia con la più simile delle necropoli italiane di questo periodo, quella della Certosa di Bologna (1). Ulteriori danni vennero anche ai sepolcri dalle costruzioni, dai rimaneggiamenti del terreno, e dalla naturale degradazione della roccia.

Anzitutto è da notare, che le tombe non sono tutte d'una stessa età; mentre il gruppo più numeroso è caratterizzato dalla presenza di vasi a figure rosse che studieremo nelle pagine seguenti, si hanno depositi con solo vasellame a vernice nera lucida, o con soli vasi gallici, e una tomba (XIII) con una tazza aretina o d'imitazione aretina. La scarsezza dello spazio nella città stretta tra il mare e il monte basterebbe da sola a spiegare queste giustapposizioni a distanza di qualche secolo, anche senza invocare l'analogia di altre necropoli (2).

Le tombe, stando ai dati dei giornali di scavo, sarebbero state tutte a cremazione, il che può da principio meravigliare, essendo comune l'opinione, che i Liguri siano i discendenti più puri delle popolazioni neolitiche d'Italia, e i più tenaci conservatori delle usanze funebri rigorosamente contenute all'inumazione di quelle genti primitive. Ma i sepolcreti o le tombe isolate di più luoghi di Liguria e di Provenza riferibili all'età delle nostre ci mostrano pure largamente in uso la cremazione (3).

(1) Sulla devastazione delle tombe della Certosa cfr. Zannoni, *Gli Scavi della Certosa*, p. 51 e seg.

(2) Senza ricorrere a lunghe esemplificazioni, ricorderò per ragione di vicinanza le scoperte invero assai povere della necropoli di Marsiglia che diede in piccolo spazio vasi di stile geometrico arcaico e vasi a figure rosse di stile decadente. Dumont in *Bull. Corr. Hell.*, 1884. p. 188.

(3) Cfr. tombe di Marsiglia; Dumont, l. c.; di Pertuis: Cotte in *Homme Préhistorique*, 1909, p. 192, 257, per le tombe della Liguria cfr. Ghirardini in *Rendic. Lincei*, 1894, p. 205.

E un altro esempio di gran lunga più notevole del grande progresso della cremazione nel bacino del Mediterraneo sotto l'influenza delle idee religiose greche abbiamo nelle tombe di cremati a Cartagine, nel cuore d'un paese abitato da semiti (1).

Le ceneri erano per lo più conservate nei vasi dipinti che a questo scopo sono di preferenza di grandi dimensioni (crateri di più forme, più raramente anfore); al vaso cinerario andavano associati qualche altro vaso o qualche utensile. Nello stesso modo sono costituite le sepolture della Certosa di Bologna (2) e quelle di altre necropoli coeve in più luoghi del Levante e d'Italia (3).

Per quanto riguarda le questioni cronologiche, ci studieremo di assegnare una data anzitutto al gruppo più numeroso e compatto di tombe, quelle fornite di vasi dipinti a figure rosse, dai quali vasi possiamo attendere luce maggiore che dagli altri oggetti.

Premetto, che non sento di poter racchiudere entro limiti molto ristretti queste datazioni, nè mi preoccuperò di tentarlo.

Lo studio della pittura vascolare ha indubbiamente compiuto progressi notevolissimi, ed è giunta a risultati ben accertati, tanto più mirabili, quanto meno, in confronto di altre parti della storia dell'arte classica, questo studio è sussidiato dalle fonti scritte; ma in generale non mi pare, che si possa con sufficiente sicurezza datare un vaso dipinto entro l'angusto periodo di un decennio, come alcuni illustri ceramisti, troppo fiduciosi forse nel valore dell'esame stilistico usano fare, nè certo conforta a togliere le esitazioni il vedere che lo stesso vaso è ad esempio attribuito da un dotto al decennio 410-400, da un altro al 450-440.

Nel caso nostro poi le difficoltà di una così esatta datazione sono anche maggiori, perchè in primo luogo i vasi rinvenuti non superano in genere la mediocrità, e sulle cose mediocri o men che mediocri è più che mai malsicura un'analisi stilistica, in secondo luogo, perchè essi debbono a mio parere assegnarsi quasi tutti a fabbriche mal note della regione italiana.

È poi da considerare, che la data presumibile da assegnare alla fabbricazione d'un dato oggetto deve sempre ammettersi come anteriore di qualche tempo alla deposizione sepolcrale della quale l'oggetto fa parte (4) e che in paesi di meno florida e meno diffusa civiltà, come era certo la Liguria nell'antichità, ogni moda, ogni uso arriva con notevole ritardo. Questo fenomeno si verifica persino nei giorni nostri; ad esempio in case europee di piccole città egiziane come Qene o Beliane, ho avuto campo di ritrovare dei ninnoli che erano di

(1) DELATTRE, *La nécropole punique de Carthage voisine de Sainte Monique*, I rapporto, p. 5 e 21; III rapporto, p. 28 (estratti da Cosmos); MERLIN et DRAPPIER, *La nécropole punique d'Ard el Kheraïb*, p. 7.

(2) ZANNONI, *Scavi della Certosa*, p. 19, 94, 100, 165 etc.

(3) Cfr. ad es. Pantikapaion. REINACH, *Antiquités du Bosphore Cimmerien*, p. 20; Akrai, *Ann. Ist.*, 1835, p. 30; Orvieto, ibid., 1877; p. 107, etc.

(4) Talora questa anteriorità è molto ragguardevole, cfr. ad es. ORSI in *Mon. Lincei*, XVII, p. 454.

moda nei nostri salotti di trent'anni addietro; e noi viviamo nel secolo del vapore e della elettricità.

Queste considerazioni ho premesso per spiegare, come io dissentendo un poco dal professor Ghirardini che assegnava il sepolcreto di Genova alla fine del sec. v a. C. (1) tenda ad abbassarne alquanto la data (2). Il prof. Ghirardini del resto non aveva visto al momento della sua pubblicazione neppur venti delle nostre tombe, e il cratere contenuto nella prima è indubitabilmente uno dei più antichi, ancora quasi severo per scelta del soggetto e per esecuzione. Non così invece gran parte degli altri che si rivelano come notevolmente più tardi, e che io ritengo di non poter ascrivere a fabbriche della Grecia propria.

Molto delicata questione è quella dell'assegnare all'una piuttosto che all'altra fabbrica i prodotti ceramici dipinti, tanto più quando si tratta come nel caso nostro di pitture vascolari che si studiano di non discostarsi dai modelli greci. Ed invero la prova piena ed indiscutibile dell'esistenza di fabbriche vascolari nella Lucania o nell'Apulia non ci sarebbe stata data, se non fossero stati rinvenuti vasi con scene per costumi, armi, soggetti assolutamente irriferibili ad artisti dell'Ellade propria. Da allora alcune categorie di vasi di certe forme meno aggraziate, con pitture più pretensiose che di buon gusto, più d'effetto che di sana bellezza, sono state di comune accordo riconosciute proprie delle fabbriche italiote. Ma evidentemente vasi di tal genere, ad esempio con figure di armati alla sannitica non si sono prodotti se non tardi, quando cioè da un lato il commercio ellenico sulle coste italiane era andato sempre più decadendo, e dall'altro lato le fabbriche indigene si erano già abbastanza affermate per poter senza pericolo lasciare un po' la pedissequa imitazione dei Greci (3). Ora questo non può essere avvenuto, a mio avviso, che sul finire del secolo IV, quando le imprese di Alessandro Magno avevano rivolto all'Oriente ogni sforzo delle genti elleniche, e le popolazioni indigene premevano ogni dì più da vicino le colonie greche d'Italia (4).

Meno sicuro è distinguere per provenienza i vasi di un periodo anteriore, e specialmente di questo nostro periodo, in cui l'arte ceramica decade grandemente anche nella Grecia propria, e il criterio un po' semplicista se si vuole, ma pure in parte almeno ragionevolmente fondato, di assegnare alla Grecia quel che c'è di buono, all'Etruria e all'Italia meridionale il peggio della produzione, diviene più che mai incerto e pericoloso (5). Dirò

(1) *Rendic. Lincei*, 1899, p. 154.

(2) Cfr. *Compte Rendu du Congrès d'Anthrop. et d'Arch. Préhist.*, Monaco, 1908, II, p. 300.

(3) Cfr. su questo PATRONI, *La Ceramica dell'Italia Meridionale*, p. 29 sg.

(4) È proprio allora, che Elleni e Italici divengono più estranei gli uni agli altri, che si formano in Italia stati potenti, e che si combattono grandi guerre senza ingerenza di Greci, sicchè quando tornano poi i due popoli a rincontrarsi, con la spedizione romana in Illiria o con quella in Italia di Pirro, si osservano tra loro con molta curiosità. Gli avi di Cinna e di Fabrizio si sarebbero forse compresi meglio dei loro nepoti, e si sarebbero sentiti meno nuovi gli uni agli altri.

(5) Sulla limitata sua fondatezza anche in periodi anteriori, cfr. POTTIER, *Catalogue des vases peints*, p. 649, 813.

pertanto, quali ragioni mi inducono a supporre italioti piuttosto che greci i vasi di Genova.

Materia, cottura, forma dei vasi. — L'argilla di che i vasi son fatti, è in cottura giallo-pallida, poco coerente, d'aspetto farinoso nella frattura, facile a sgretolarsi e a decomporsi in polvere, e quasi untuosa al tatto a guisa di polvere di talco.

Per questo l'epidermide dipinta non ha presentato agli agenti esterni quella invitta resistenza che ammiriamo nei vasi attici: non solo, ma anche dove è rimasta intatta, non ha mai il bell'aspetto lucente di quelli. È vero, che vasi della fine dello stile bello a figure rosse trovati nella Grecia propria e specialmente in Beozia, mostrano che non solo i pittori, ma anche i figuli ellenici sono in piena decadenza (1) ma non mi pare di aver mai notato in vasi sicuramente attici il miserabile aspetto dei crateri e delle tazze genovesi. E d'altra parte i brutti vasi trovati in Beozia non possono essere prodotti di fabbriche secondarie a noi mal note, non ateniesi? E chi allora vorrebbe sostenere l'ipotesi di una corrente commerciale con relativa esportazione vascolare di officine secondarie dalla Beozia o dalla Focide in Liguria? D'altra parte queste qualità dell'argilla e in particolar modo il colore pallido di essa sono per molti illustri ceramisti motivi sufficienti per assegnare dei vasi a fabbriche dell'Italia Meridionale (2). Quanto alla forma dei vasi abbondano i crateri a campana, ventricosi, poco eleganti, spesso sorgenti su largo piede circolare con un cono d'attacco troppo stretto, di poco belle proporzioni. La forma più leggiadra a calice con le grandi anse sorgenti dal basso, a corpo quasi cilindrico e con le pareti per minore convessità meglio adatte a ricevere le pitture, è meno rappresentata. Anche in questo sarei disposto a vedere una traccia della poca esperienza e dello scarso gusto di figuli indigeni,

Nessun dubbio pongo poi sulla italianità del grande anforone di tomba XLIV sia per la forma che per le dimensioni e per le caratteristiche anse. Anche le kylikes nei pochissimi esemplari non del tutto frammentati, sono di forma schiacciata e inelegante.

Soggetti e stile delle pitture. — Molto svariati sono i soggetti rappresentati sui nostri vasi, tratti per la grande maggioranza dai miti, in qualche caso dalla vita reale e al solito in special modo dalle scene di palestra e di conviti. Per maggior rarità di soggetto tra i vasi con scene della vita reale si distingue il cratere di t. LXX con gli efebi che abbiadano i muli.

(1) Cfr. ad es. i vasi descritti da COUVE e COLLIGNON in *Catalogue des vases d'Athènes*, p. 45 e 51, dal SAVIGNONI in *Journal of Hell. Stud.*, 1899, p. 270, etc.

(2) Cfr. ad es. come il FURTWAENGLER si esprime a proposito di un cratere di Parigi con Odisseo e Tiresia da un lato e il giudizio di Paride dall'altro: « Der Krater gehört zu den frühunteritalischen Vasen, die noch in das fünfte Jahrhundert zu datieren sind. Seine schöne strenge Form und die Zeichnung der Ornamente stimmen völlig mit der attischen Vasen jener Epoche überein. Doch die Farbe des Tones ist wie bei allen unteritalischen Vasen verschieden von der attischen » FURTWAENGLER REICHHOLD, *Griech. Vasenmalerei*, I. p. 301.

Tra i personaggi divini il più rappresentato è Dioniso e con lui il suo tiaso, le figure dei Satiri poi appaiono frequentissimamente, anche là dove manca Dioniso, e dove la loro presenza non è richiesta dal mito (1). Questo condimento universale di Satiri è usato con un certo umorismo, non di rado essi sono in atteggiamenti ridicoli, di goffa paura per lo più (2) talora di sfrontata malizia o di rumorosa e scomposta allegria (3). Questi accenni buffoneschi escludono a parer mio l'ipotesi troppo del resto trascendentale, che quei Satiri la cui presenza non è richiesta dalle tradizioni del mito, abbiano il valore di personificazioni della natura silvestre (4) e dimostrano ben chiara l'intenzione di destare il riso (5). I Satiri sono divenuti i buffoni dell'Olimpo, carattere questo che è stato loro in special modo assegnato dai drammi satireschi, e conservato sino alla fine del paganesimo (6). Ora i drammi satireschi sorgono sì ben presto, ma come essi non possono certo da principio aver avuto altro che una vita molto umile accanto alla tragedia, così nell'arte figurata anche nella più modesta non si può ammettere se non tardi il soverchiare degli elementi comici e buffoneschi sugli altri più nobili e seri.

I Satiri hanno il tipo più comune in tutta la pittura vascolare, barbati, calvi, camusi con lunga coda. Però nel cratere di Bellerofonte vi ha un Satiro imberbe con corta coda del tipo giovanile, e in quelli di t. 10, 45, 64, vi hanno Satiri con coda equina, ma senza barba, del tipo dunque intermedio tra il più antico e quello che notoriamente appare più tardi nell'arte figurata, e corrisponde a quella tendenza ad ingentilire le forme che dalla figura semiferina dei Sileni e dei Satiri ϑῆρες giunge al dolce giovanetto pensoso dell'arte prassitelica (7). Ora è notevole, che non solo in vasi anche tardi, ma proprio in quelli che accentuano fortemente nelle loro figure i caratteri di mollezza e di grazia, si trovi il Satiro barbato del v secolo. Così nell'idria giustamente famosa di Karlsruhe che il Nicole pone come la più vicina all'idria firmata da Meidias (8) e che il Furtwängler e il Ducati si contentano di riportare al ciclo di quel pittore (9). È chiaro, che nessun artista meglio di Meidias o di un suo affine poteva sembrar adatto a riprodurre nella pittura vascolare il tipo del satiro giovanile, appena esso si fosse manifestato nelle arti maggiori. Ora non

(1) Cfr. ad es. crateri di t. XXII (Centauromachia), XXXIV (ratto di Europa), LXXIII (Bellerofonte e la Chimera).

(2) Vasi sopra citati della Centauromachia e della Chimairofonia.

(3) Cfr. frammento di t. XLIV.

(4) Amelung, *Personificierung des Lebens in der Natur in der Vasenmalerei.*

(5) Anche il papero che tenta spiegando le ali pesanti emulare il volo di Eros nel cratere di t. LXII è pur esso un motivo comico.

(6) Cfr. i lieti σκώμματα di Sileno nei *Caesares* di Giuliano l'Apostata.

(7) Sulla evoluzione del tipo satiresco è sempre fondamentale lo studio del Furtwaengler in *Ann. Ist.*, 1877, p. 225.

(8) *Meidias et le style fleuri*, p. 65.

(9) Furtwaengler Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, I, p. 141; Ducati, *Vasi dipinti nello stile del ceramista Midia* in *Memorie dei Lincei*, XIV, 1908, p. 138. Barbato e d'aspetto simile a quei Satiri è anche il Centauro d'un fondo di tazza di Pietroburgo pure confrontato con l'idria midiaca dal Nicole, l. c., p. 58; cfr. anche i frammenti d'un cratere di Bologna: Ducati, l. c., p. 133.

pare a me, che i vasi genovesi con Satiri di tipo arcaico siano più antichi degli altri con Satiri di tipo intermedio o giovanile, ma piuttosto che essi rappresentino un ristagno in forme già invecchiate, ristagno dovuto secondo me alla distanza degli artefici che li produssero dal centro di maggior fabbricazione e di maggior progresso artistico. In ogni modo costituendo essi un gruppo a un dipresso contemporaneo con gli altri che presentano i Satiri imberbi, occorre abbassare la data di tutto il gruppo, chè certo questi ultimi sono posteriori ai vasi del ciclo midiaco. E difatti a conferma di quanto cerchiamo di provare sia per la cronologia che per il luogo di fabbricazione dei nostri vasi, rileviamo, che il Satiro imberbe si trova frequentemente nella ceramica dell'Italia meridionale e della Crimea (1).

Tra i soggetti più notevoli è quello dell'anfora di t. 44 con la scena dell'Odissea. Episodi tratti da quel poema sono in grande favore tra i pittori dei vasi a figure rosse di stile bello e decadente (2) e in special modo frequenti sono in prodotti ceramici dell'Italia meridionale (3).

È ancora degna di osservazione, perchè utile a darci indizii per il luogo d'origine dei nostri vasi, la figura femminile alata, nuda in tutto il corpo e calzata con scarpe chiuse (t. 62). Tale figura invano cercheremmo nella pittura vascolare della Grecia propria, mentre è così ovvio ritrovarla in figurazioni artistiche dell'Italia antica (4).

E finalmente è da ricordarsi la scelta della torpedine a significare il mare nel cratere di t. 34. Quello strano pesce non s'incontra, ch'io sappia, nella pittura vascolare della Grecia propria, e anche nella tradizione scritta è per la prima volta ricordato da Platone che confronta la potenza dialettica di Socrate ad una πλατείᾳ νάρκῃ τῇ θαλαττίᾳ (5). Al contrario i piatti dipinti apuli sembra non possano fare a meno della torpedine, e similmente essa appare in anfore a rotelle certo italiote (6) non solo, ma è perfino assunta come simbolo monetario nella coniazione di una della città apule (7).

(1) Cfr. le citazioni dell' articolo citato dal FURTWAENGLER, *Ann. Ist*, 1877, p. 227, nota 4 e 228 nota 1 cui si potrebbero aggiungere facilmente altri esempi.

(2) Cfr. POTTIER, *Catalogue*, p. 1109; WALTERS, *History of ancient pottery*, II p. 135, cfr. anche la pisside di Boston dallo Hauser attribuita a Xenophantos in *Jahreshefte des öst. Instituts*, 1905, p. 18, vedi DUCATI in *Memorie Lincei*, XIV, 1908, p. 129, nota 1.

(3) WALTERS, l. c.; FURTWAENGLER REICHHOLD HAUSER, *Griech. Vasenmalerei*, tav. 60 90, 110; FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 150; in *Jahrbuch des Instituts*, 1891; tav. VI; cfr. anche l'idria di Basilicata con iscrizioni tracciate da un non greco *Rev. Arch.*, 1898, II, p. 157; PATON in *American Journal of Arch*, 1908, p. 406.

(4) Si incontra specialmente in oggetti d'arte etrusca, vedine p. e. ad ogni pie' sospinto tra gli specchi; e cfr. quanto si dice in MÜLLER DEECKE, *Die Etrusker*, I, p. 254; ma l'uso di tali scarpe non manca in bronzi con iscrizioni latine, p. es. nel Bacco che appoggiato a due Satiri fa da manico alla cista Ficoroni e reca l'iscrizione: *Novios Plautios med Romai fecit*. Sicchè può ritenersi, che l' uso ne fosse uscito dai confini dell'Etruria propria.

(5) PLATO, *Menon*, p. 80-A.

(6) Per i piatti vedi il *Répertoire* di Reinach *passim* e ogni collezione ceramica per i vasi d'altra forma.

(7) Quadrante fuso di Hatria. GARRUCCI, *Monete dell'Italia antica*, tav. 62.

Se consideriamo poi la composizione e lo stile delle nostre pitture vascolari, ne troveremo alcune ancora quasi piene di nobile severità a pochi personaggi (cratere di t. 63 Poseidon e Amimone) altre in cui la scarsezza di personaggi altro non attesta se non la povertà d'invenzione e la fretta dell'autore, (anfora di t. 44 con il giardino delle Esperidi); altre ancora che pretendono alla fiorita eleganza del ciclo midiaco (frammento col giudizio di Paride, crateri con scene dionisiache) ma per raggiungerla non hanno, si può dire, altro mezzo che una certa copia di fiorami sulle vesti e una certa esagerata sdolcinatezza nei gesti; altre infine che cercano di sollevarsi ad una sfera di alta pittura come l'anfora di Bellerofonte. Ma in tutti questi vasi il risultato è molto inferiore alle intenzioni. Ora questo cozzare di tendenze diverse, antiquate le une, recenti le altre, questa vana ricerca di raggiungere per più vie l'effetto, mi sembra proprio di centri artistici di riflesso, imitatori, non mai creatori. In Atene, nel paese della creazione artistica, anche dopo la megalografia dello stile polignoteo che fa sentire raggiunto ormai l'apogeo della pittura vascolare, e non lontano il tratto decadente della parabola, si trovano le raffinatezze del ciclo midiaco, che preludono alla decadenza, e le gonfiezze pompose dei vasi di Kertsch (1) ma non l'ibrido e il rimescolato che solo ai gusti provinciali e un po' imbarbariti di coloni greci d'Italia e a quelli ancora ineducati dei loro clienti potevano esser tollerabili.

Ho enumerati i criterii intrinseci per i quali propenderei ad assegnare a fabbriche italiote almeno la maggior parte dei vasi di Genova, vediamo ora, se quel poco che possiamo intravedere della storia delle relazioni commerciali tra il Tirreno superiore e l'Egeo valga a confermare la nostra ipotesi, o tenda viceversa ad infirmarla.

Non vi ha dubbio, che il successivo decadere della potenza degli Etruschi per la sconfitta ricevuta da Ierone di Siracusa e dai Cumani (a. 478) per la conquista di Capua da parte dei Sanniti (a. 438) per i progressi dei Romani, tolse all'importazione greca il mercato più ricco del Tirreno. D'altra parte il commercio greco e in particolar modo quello ateniese rovinati dalla lunga guerra del Peloponneso, misera nelle sue imprese, ma spossante nei suoi effetti più di una grande guerra, la disgraziata spedizione siracusana, la presa di Cuma da parte dei Sanniti ci persuadono, che al chiudersi del sec. V navi ateniesi almeno oltre lo stretto di Messina poco più dovessero navigare (2). Naturalmente al loro posto dovè subentrare una marineria di cabotaggio indigena, costituita di elementi italioti, volsco-latini (3)

(1) Che i vasi tipo Kertsch le cui caratteristiche ha cercato di determinare chiaramente il FURTWAENGLER, *Griechische Vasenmalerei*, II, p. 36 seg., siano di fabbrica attica è generalmente ammesso, cfr. l'ariballo firmato da Xenophantos Athenaios.

(2) Cfr. MILCHHÖFER in *Jahrbuch des Inst.* 1894, p. 57; PELLEGRINI, *Vasi con rappresentazioni di Amazzoni* in *Memorie della R. Deput. di Storia Patria, per le prov. di Romagna*, 1903, p. 35 dell'estr.; RIZZO, *Vasi greci della Sicilia*, in *Mon. Lincei*, XIV, p. 50.

(3) Ricordo gli Anziati celebri per pacifico commercio e per pirateria (STRABO, 5–232) cfr. anche il nome latino *Postumius* di un pirata catturato da Timoleonte (DIOD. 11–82).

etruschi (1); ma molte delle merci che prima venivano direttamente dalla Grecia propria, costrette ora a vie indirette, sarebbero venute a costar tanto, che tornava maggior conto tentar di riprodurle in quei paesi italiani, dove per la presenza di greci l'impresa doveva riuscir più facile.

Un tale stato di cose doveva necessariamente favorire la produzione indigena la quale del resto avrebbe potuto facilmente gareggiare con quella della madre patria in fatto di pittura vascolare, così come la uguagliò o superò poi nella coniazione delle sue serie monetali. Ed invero una fabbricazione di vasi dipinti non può essersi iniziata in Italia con quelli che riconosciamo per vasi apuli, lucani, falischi, etc., ma deve esser esistita ininterrottamente sin dall'inizio del commercio e della colonizzazione greca. Chè veramente singolare cosa sarebbe, che proprio allora fosse sorta in un paese un'industria d'imitazione, quando nel paese d'origine essa industria veniva a decadere e a morire. E d'altra parte vasi dipinti d'indubbia fabbricazione italica si hanno sin dal VII-VI secolo ad imitazione del geometrico greco o dello stile greco-orientale (2) nè vi ha ragione di supporre, che la notevole abilità acquistata già in quell'età remota da figuli e da decoratori lavoranti in Italia, venisse a cessare per ricominciare poi nel sec. IV. Naturalmente per tutto il periodo fiorente dell'industria ceramica in Grecia l'imitazione dei figuli italioti fu così rigorosamente servile, che le differenze non si lasciano cogliere che raramente (3) tanto più data la tendenza ad attribuire alla Grecia propria anche più del moltissimo che le spetta.

Nell'età delle nostre tombe poi appunto per le cause su enumerate quasi tutta la fabbricazione vascolare doveva essere italiota, che s'indugiava in forme un po' vecchie (crateri e kylikes) mentre la merce di nuova forma che si produceva contemporaneamente in Attica, come ad esempio le *lekythoi* bianche (4) non entrava quasi affatto in Italia.

Stabilita la probabile origine dei nostri vasi dipinti, tentiamo il problema cronologico. Le nostre conoscenze sulle pitture vascolari di stile bello e decadente si sono in questi ultimi anni notevolmente avvantaggiate sia per nuovi ritrovamenti, tra i quali in prima linea quelli dovuti alle sapienti esplorazioni dell'Orsi a Camarina e a Gela (5) sia per note-

(1) Per l'attività marinara degli Etruschi in questa età, già di decadenza per loro cfr. MÜLLER DEECKE, *Die Etrusker*, I, p. 264 sg.; cfr. anche le iscrizioni etrusche trovate oltremare: in Egitto (mummia di Agram). LATTES, *Testo etrusco della mummia di Agram* e KRALL, *Die etruskischen Mummienbinder des Agram Museums* e a Cartagine: DELATTRE, *La nécropole punique voisine de S.te Monique*, p. 5. Ricordo anche la grande amicizia tra gli Etruschi e i Sibariti, MÜLLER DEECKE, l. c., I, p 277, e gli accenni ad ardite congetture sulle relazioni degli Etruschi con le coste africane in LATTES, *Saggi e appunti intorno alla iscrizione etrusca della mummia*, p. 2 sg.

(2) PELLEGRINI in *Not. Scavi*, 1903, p. 276 e in *Mon. Lincei*, XIII, p. 262, 269; GSELL, *Fouilles de Vulci*, p. 380; PARIBENI, *Mon. Lincei*, XVI, p. 423 sg.; KARO, *Bull. Paletn. It.*, 1898, p. 148; PATRONI, ibid., 1899, p. 183; HELBIG in *Mém. de l'Acad. des Inscriptions*, 1905, p. 241 etc.

(3) Cfr. ad es. FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 149; *Griechische Vasenmalerei*, I, p. 301; JATTA in *Mon. dei Lincei*, XVI, p. 525.

(4) Per le provenienze delle *lekythoi* quasi tutte eccezionali e poco sicure, se fuori dell'Attica cfr. POTTIER, *Étude sur les lécythes blancs* p. 3.

(5) *Monumenti dei Lincei*, vol. XIV, p. 757 e XVII, p. 1.

voli studi sul materiale già conosciuto (1). Sarà bene riassumere le diverse opinioni espresse su questo materiale.

Il Milchhoefer, in un memorabile articolo, partito dal supposto che la ceramica attica non avesse sorpassato i confini del V secolo, si trovò per rigore di logica costretto a porre il fiorire di Meidias a circa il 440 a. Cr. (2). Il Winter al contrario abbassa l'opera di Meidias sino al 350 (3). È naturale, che la verità debba cercarsi tra queste due date estreme.

La prima ipotesi infatti, per conservare una premessa che tutto tende a dimostrare errata, urta contro l'ostacolo di dover racchiudere nel brevissimo spazio di una quarantina d'anni buona parte della produzione ceramica a figure rosse di stile severo, tutta quella dominata dalla megalografia polignotea e quasi tutto lo stile bello. L'altra del Winter pone in un fascio lo stile di Meidias e quello di Xenophantos che firma vasi a rilievi e a dorature indubbiamente molto posteriori all'idria firmata di Meidias del Museo Britannico. Ed infatti parecchi dei più valenti studiosi di ceramografia propongono delle date medie. Primo il Robert mostrò, che i vasi tipo di Meidias possono abbassarsi fino al 430-420 (4) lo segue con moderazione il Rizzo (5) e con più ardore il Furtwängler (6) secondo il quale ultimo sarebbe possibile portare l'idria agrigentina col mito di Faone al principio del secolo IV. In questo giudizio convengono, e lo confortano ciascuno con nuovi solidi argomenti il Pellegrini (7) e il Ducati (8). Le ragioni esposte dai due dotti bolognesi mi sembrano così piene e convincenti, così d'accordo con i dati degli scavi, che non esito ad accettare la loro cronologia. Posto Meidias al 420-400 i vasi raggruppati ora col nome di vasi di Kertsch entrano tutti nel secolo IV. I nostri non hanno tutti le caratteristiche essenziali di quelli di Kertsch, nè dovrebbero averle per esser giudicati contemporanei, chè troppo li separa, secondo quel che io penso, distanza di luogo di fabbricazione.

Ma tuttavia lo stesso lento discendere e decadere, lo stesso processo di trascuranza frettolosa, mascherata qualche volta da abili risorse dovute alla perfezione tecnica ereditata dagli immediatamente precedenti, lo stesso intirizzimento di un medesimo stile arrivato all'apice della leggiadria e della ricercatezza mi par di vedere negli uni e negli altri. È un medesimo fenomeno che si produce indipendentemente in due luoghi diversi, ma traendo

(1) Cfr. in special modo PELLEGRINI, *Sui vasi greci dipinti delle necropoli felsinee* in *Atti e Memorie della Deput. di St. Patria per la Romagna*, XXV, 1907; NICOLE, *Meidias et le style fleuri*, 1908; DUCATI, *I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia* in *Memorie dei Lincei*, serie V; vol. XIV, in *Ausonia*, 1906, p. 36 e in *Jahreshefte des öst. Instituts*. 1907, p. 271; FURTWAENGLER, *Griechische Vasenmalerei*, spec. nel secondo volume di cui parecchie pagine sono rivolte a illustrare i vasi di Kertsch e i vasi italioti.

(2) *Zur jüngeren attischen Vasenmalerei* in *Jahrbuch des Instituts*, 1894, p. 57.

(3) *Die jüngeren attischen Vasen*. Segue la cronologia del Winter il NICOLE in *Meidias et le style fleuri*, p. 120 sg.

(4) *Marathonschlacht in der Poikile*, p. 75.

(5) *Vasi greci della Sicilia* in *Mon. Lincei*, XIV, p. 82.

(6) *Griech. Vasenm.*, testo alle tav. 8, 9, 59.

(7) *Vasi dipinti delle necropoli felsince*, p. 11 dell'estratto.

(8) *Vasi dipinti nello stile di Midia*, p. 130 sg.

origine da comuni principi. Ragione vuole, che si ammetta una tal quale contemporaneità tra le due serie.

E anche senza tentare il confronto con il materiale lontano della Russia Meridionale, le risultanze cronologiche dello studio di necropoli italiane inducono alla stessa datazione. Gli ultimi vasi a figure rosse di Bologna, tra i quali il cratere Arnoaldi con scene dionisiache simili per la scelta dei personaggi e per alcuni particolari: (Arianna che abbraccia Dioniso) (1) ai nostri di t. 38, 64 etc. si adattano ai primi anni del IV secolo (2). La necropoli di Camarina presenta vasi a figure rosse di stile bello decadente, quasi certamente attici, migliori dei nostri per argilla e per vernice, che in genere però si mostrano alquanto più antichi dei nostri di Genova, sicchè l'Orsi per varie ragioni può assegnarli alla fine del sec. V (3).

Più interessanti sono i risultati degli scavi di Gela sia per la grande quantità di materiale rinvenuto, sia per la possibilità di precisare con notevole esattezza la cronologia. Infatti i dati storici e gli archeologici si accordano a racchiudere la necropoli (tolta la parte arcaica) entro il sec. V.

Dopo la distruzione compiuta dai Cartaginesi di Imilcone nel 405, Gela non potè più intrattenere commerci, e vasi dipinti non si importano più. Concedendo il necessario intervallo tra la fabbricazione del vaso e la deposizione nel sepolcro, ammettendo anche che le ultime tombe di Gela non siano fra quelle scoperte, potremo assegnare il decennio 420-410 come data di fabbricazione dei vasi più recenti. Ora tutti i vasi che l'Orsi ha illustrato nel grandioso suo lavoro nel volume XVII dei Monumenti dei Lincei, tutti senza eccezione sono più antichi dei nostri genovesi. Anche altri oggetti non meno dei vasi dipinti meritano d'essere studiati per trarne qualche lume sulla cronologia del sepolcreto.

Fu, ad esempio, rinvenuto un discreto numero di stoviglie a vernice nera lucente. Le stoviglie di questo genere non debbono certo cacciarsi tutte nel gruppo dei così detti vasi etrusco-campani, ve ne sono di fabbriche diverse per luoghi e per età. Ne troviamo in Egitto (4), in Sicilia di origine attica o siceliota (5) e in età più vicine a noi siamo quasi sicuri dell'esistenza di fabbriche in Campania a Cales (6) e a Teano (7), nel Lazio a Praeneste (8) e nell'Umbria a Mevania e Ocriculum (9).

Le forme dei nostri vasi sono in genere eleganti, accurate, invece delle ciotole a pareti grosse quasi senza piede che compariscono a centinaia negli strati del III secolo, abbiamo delle kylikes (t. 41) degli skyphoi (t. 41) per eleganza di forme non dissimili dai buoni esemplari attici. Anche questi pertanto convengono alla datazione del sec. IV a. C. ritenuta

(1) *Not. Scavi*, 1888, p. 48.

(2) PELLEGRINI, *Vasi dipinti delle necropoli felsinee*, p. 14 dell'estr.

(3) *Mon. Lincei*, XIV, p. 952.

(4) BRECCIA, *Nécropole de Sciatbi* in *Bull. de la Soc. Arch. d'Alexandrie*, fascic. 8, p. 55.

(5) ORSI in *Mon. Lincei*, XIV, p, 912 e 945.

(6) PAGENSTECHER, *Kalenische Reliefkeramik*.

(7) WEEGE. *Eine oskische Topferfamilie* in *Bonner Jahrbücher*, vol. 118, p. 175.

(8) GARRUCCI in *Bull. Ist.* 1866, p. 25; STEVENSON, ibid., 1883, p. 29.

(9) SIEBOURG in *Röm. Mitth.*, 1897, p. 40.

come la più probabile pel sepolcreto, e la prova più sicura ce la offre la necropoli di Sciatbi presso Alessandria, che è databile ai primi anni di satrapia tolemaica, anche prima della battaglia di Salamina che fece re Tolemeo Soter (a. Cr. 305) necropoli che contiene ancora ceramica di tal genere (1).

Fig. 10 — Tre vasi di terra grezza (t. 2, 12 e 65) e una tazzetta gallica (t. 15).

Della ceramica grezza (fig. 10) una parte, bruna nell'impasto, primitiva nella forma e nella tecnica (t. 12, 16, 18, 39, 40) è ancora il tradizionale prodotto indigeno conservatosi quasi immutato per secoli. Non è quindi la meglio adatta per una datazione; i confronti che più possono interessarci non sono quelli che ci mostrano, in quale remota età quella ceramica sia cominciata, ma quelli che ci insegnano fino a quando essa è durata. Per questo possiamo ricordare vasi siffatti persino in tombe di età romana (2). Nel nostro sepolcreto essi si trovano isolati oppure in una stessa tomba insieme con vasi dipinti (p. es. t. 48, 52, etc.) o con vasi etrusco-campani (t. 65).

V'hanno poi alcuni esemplari di ceramica di color cinereo o rosso brunastro, talora (tomba 15) con decorazione a piccole incisioni verticali, ceramica che ben si conosce

(1) Breccia in *Bull. de la Soc. Arch. d'Alexandrie*, fascic. 8, p. 55.

(2) P. es. a Monte a Colle Ghirardini in *Not. Scavi*, 1894, p. 9.

come propria dei Galli (1). Tale materiale si ritrova alle volte raccolto in alcune tombe p. es. nella 12 e nella 40 che dovranno perciò esser reputate alquanto seriori, come alquanto posteriori alle altre sono le tombe con vasi dipinti tardissimi e con ceramica etrusco-campana (tombe 42 e 51).

Fig. 11. — Vasellame di bronzo (fuori la serie delle tombe) ed elmo di t. 48 *bis*.

Il vasellame di bronzo (situle a due manichi, olpai, oinochoai, fig. 11) riscontra in modo assolutamente perfetto sia per le forme che per la decorazione, con quello della Certosa di Bologna e con quello che appare largamente diffuso nelle necropoli etrusche.

Delle fibule il minor numero (tomba 30) è identico a quelle ben note di tipo Certosa con bottone rialzato sulla staffa, le altre ad arco pieno a forma di sanguisuga, piuttosto spesso nel mezzo, con staffa lunga terminata da un globetto pieno e da un dischetto, e non di rado ornate da uno o più anelletti mobili che devono trattenere l'ardiglione nella staffa (fig. 12) sono di una forma propria della Liguria, del Piemonte, della Lombardia e che si estende nelle vallate alpine e nella Svizzera (2). Queste ultime sono state recentemente

(1) GHIRARDINI in *Notizie Scavi*, 1883, pagina 383.

(2) *Bull. Pal. It.*, 1900, p. 25; *Rivista Arch. della prov. di Como*, fascic. 53-55, p. 26.

studiate dal Viollier (1) il quale nella diligente sua statistica incontra 46 volte la fibula identica alla nostra (tipo 37 nella sua classificazione) insieme con le fibule galliche tipo La Tène. Di fibule galliche tipo La Tène non si ebbe che un esemplare (fig. 13). Ora la fibula gallica è più recente di quella tipo Certosa, ed essendo questa databile al quinto secolo a. Cr. (2) ne consegue, che la gallica e con essa la nostra fibula a globo e dischetto che le si accompagna nei paesi celto liguri, possono collocarsi alla fine del v e al principio del IV secolo, il che è conforme alle conclusioni che si possono trarre dagli altri oggetti.

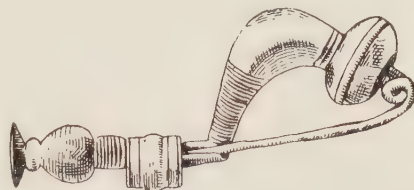



Fig. 12 — Fibula con globetto e disco presso la staffa.

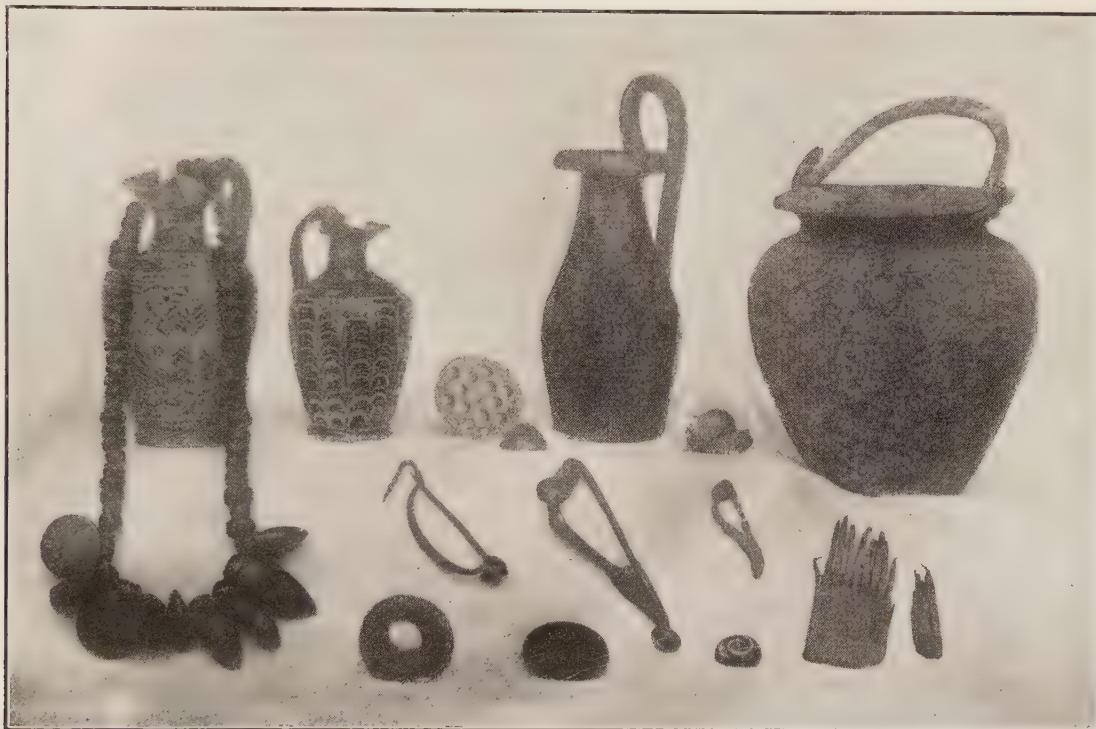



Fig. 13 — Suppellettile varia in vetro, ambra, oro, bronzo (collana d'ambra di t. 30, vasetto di vetro di t. 72, disco d'oro sbalzato di t. 80, vasi di bronzo di t. 39 e 70, pettine di t. 46, fibule, paste vitree).

Di armi, togliendo un pugnaletto e una punta di lancia di nessun carattere, abbiamo l'elmo in bronzo di tomba 48 bis di cui già fu messa in luce la probabile origine etrusca

(1) In *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 1907, p. 8, 73, 177.

(2) Brizio in *Atti e Memorie della R. Deput. di Storia Patria*, 1887, p. 457; Montelius, *Civilisation primitive de l'Italie*, I, testo, p. V.

(pag. 30) e che certo in uso nel sec. V (1) poteva esserlo ancora nel IV, e la spada di ferro di t. 57 di tipo nettamente gallico sia per la sua lunghezza che per la forma dell'elsa (2) e indizio a credere, che le influenze galliche sui Liguri attestate dalla tradizione dei classici (3) si debbano ammettere almeno per le armi.

Fuori di tombe fu trovato un *alabastron* di alabastro, oggetto di lusso conservatosi troppo a lungo nella stessa forma per poter trarne una deduzione cronologica. In ogni modo è utile ricordare, che lo ritroviamo negli strati affini per quanto in parte più antichi della Certosa di Bologna (4).

Le graziose anforette di vetro multicolore (tombe 30, 72, fig. 13) non debbono farci spostare la nostra cronologia; è noto infatti, che esse non sono tutte di lavorazione fenicia e di età arcaica (VII e VI secolo) Se ne trovano in strati del V, del IV e fino del III secolo (5) e se per queste non si può fare più il nome dei Fenici come fabbricanti, si può ben fare quello dei Cartaginesi o anche quello dei Greci, come propone l'Orsi (6).

Altro materiale è l'ambra (t. 30, 37, 53, ecc.) ma poco adatto a fornire una datazione, in quanto che fin da remotissime età comune tra i Liguri (7) vi era ricercata e abbondante al tempo dell'impero (8).

Genova pertanto già dal finire del V secolo e senza dubbio nel IV intratteneva estese relazioni con Greci, Etruschi, Cartaginesi, Celti, e la civiltà greca aveva per tal modo guadagnato terreno, che persino era stato accolto il rito ellenico della cremazione, mentre tutti i Liguri si dimostrano altrove strettamente fedeli alla inumazione (9).

Possiamo finalmente immaginare, quali prodotti del duro suolo ligure alimentassero questi scambi commerciali. In età romana sappiamo dai classici, che la Liguria esportava marmi, olio, cacciagione, lana, legname e pesci, specialmente tonni assai abbondanti in quel mare (10). Gli stessi prodotti, tranne i marmi, possiamo ammettere fossero scambiati nei secoli anteriori; non ancora la saggezza romana aveva aperto le due grandi vie: l'Aurelia per l'Italia media, la Postumia per Placentia e la valle lombarda, ma già attraverso i valichi appennini ferveva il trasporto carovaniero a dorso di quei muli liguri, di cui Strabone ricorda la singolare robustezza.

La nuova scoperta sembrò ad alcuno, che dovesse sconvolgere le nostre idee sui Liguri, e farci ritener calunniose le pagine degli annalisti e degli storici latini che descrivono il

(1) Cfr. il già citato illustre esemplare del British Museum con l'iscrizione ricordante la battaglia di Cuma del 478 a. Cr.

(2) Cfr. SACKEN, *Necropole de Halstatt*, tav. VI, 3; NAVE, *Vorrömische Schwerter*, tav. 37; per trovamenti in Italia: *Not. Scavi*, 1883, p. 401; 1888, p. 54.

(3) STRABO, II, p. 128.

(4) ZANNONI, *Scavi della Certosa*, p. 52, 68 etc.

(5) ORSI in *Not. Scavi*, 1903, p. 439, in *Mon. Lincei*, XVII, p. 514.

(6) In *Mon. Lincei*, XVII, p. 514.

(7) D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *Premiers habitants de l'Europe*, I, p. 330; STOPPANI, *L'ambra nella geologia e nella storia.*

(8) STRABO, IV, p. 182.

(9) Cfr. indietro, p. 42.

(10) OBERZINER, *I Liguri antichi e i loro commerci* in *Giornale Storico e Lett. della Liguria*, 1902, p. 60 dell'estratto.

genus dei Liguri *durum et adsuetum malo* vivente in stato semiselvaggio entro capanne e caverne con le sue donne assuefatte alle fatiche e vigorose come uomini, ed i suoi uomini forti come belve.

Deduzioni così ampie sono forse imprudenti; non è da dimenticare tra l'altro, che uno degli annalisti romani più fededegni, Fabio Pittore, aveva veduto da vicino i Liguri, dimorando nel loro paese e combattendo con essi. È più probabile, che debbasi stabilire una certa diversità tra i Liguri di Genova e i Liguri dei monti, così come anche ora ad esempio vediamo gli Albanesi di Scutari e di Durazzo ben diversi dai Mirditi e dagli Skreli alquanto più lontani dal mare.

Genova favorita dal suo porto, frequentato certo dai Focesi di Massilia, entrata presto in relazione con Roma e sua fedele alleata anche nel tempo periglioso della seconda punica, resta quasi idealmente esclusa dal quadro un po' fosco che della Liguria hanno lasciato i Romani. E veramente gli scavi recenti confermano quanto poteva già supporsi da pochi dati degli storici, e assicurano a Genova un posto tra i centri abitati dell'Italia settentrionale, che primi meritarono il nome di città. Prima ancora che sorgesse nella pianura Padana la salda compatezza delle colonie romane, accanto alle etrusche Felsina e Mantua, alle venete Adria, Ateste, Patavium iniziava già la storia sua gloriosa Genua la ligure.

R. Paribeni.

FRAMMENTO INEDITO DI UN VASO DI ASSTEAS
E NUOVE OSSERVAZIONI SULL'ARTE CERAMICA ITALIOTA
TAV. III

Ben di rado si ha la ventura di acquisire alla scienza un monumento, sia pur frammentario, così ragguardevole come quello che siamo per illustrare. Per lo stato di conservazione del frammento, per la nozione precisa del luogo di provenienza, che è Buccino, l'antica Volcei, e più che mai per l'interesse della scena su di esso rappresentata, la quale si può facilmente riportare alla sua originaria interezza, ben possiamo dire essere questo il principe dei vasi fliacici da noi finora conosciuti. Il cratere di Assteas del Museo di Berlino (1), di soggetto fliacico, come pure i più interessanti vasi italioti a soggetto fliacico, la cui interpretazione sfugge ancora alla critica dotta ed acuta, vanno in seconda linea dinanzi a questo monumento che parla da sè non solo per le iscrizioni di cui è fornito, ma per il soggetto stesso della rappresentazione che nella sua ambiguità non cessa di essere abbastanza preciso.

Il frammento è di argilla figulina alquanto pallida alla superficie, e misura in altezza cm. 16. Si eleva nel mezzo della rappresentazione, sopra una base con cornice sagomata e dipinta a fasce bianche e giallo-arancio, l'idolo di Pallade, armata di tutto punto. Indossa tunica di color giallo-arancio col bordo pavonazzo, su cui risalta un ornato di palline bianche in serie; una fascia le cinge i fianchi. Regge col braccio sinistro uno scudo circolare, e con la mano destra sollevata all'altezza della spalla vibra l'asta, cinta all'estremo da due nastri svolazzanti, l'uno bianco, l'altro pavonazzo. La galea frigia è bianca con ornati giallo-chiari. Gli occhi a mandorla, i piedi giunti, l'atteggiamento composto e calmo del corpo in antitesi con l'atto del vibrar la lancia, a cui dovrebbe andare associato un rapido divaricar delle gambe e una torsione del busto, per l'equilibrio del corpo nello slancio, sono elementi che l'artista non trascurò per ottenere l'espressione di arcaismo. La parte inferiore dell'idolo, dalle anche in giù, è tenuta stretta fra le braccia da un guerriero di figura singolare, nel quale si ravvisa facilmente la maschera di un φλύαξ. Ha indosso una corazza di piastrine a squame con punti bianchi nel mezzo, di sotto alla quale sporge una tunica a maniche corte. Il capo è coperto da una galea frigia di color pavonazzo, ornata

(1) FURTWAENGLER, *Vasensammlung*, n. 3044; KLEIN, *Vasen mit Meistersign.* p. 207; PATRONI, *Ceramica d. Italia meridionale*, pagina 38 e figura 32.

di punti bianchi e di alette bianche con ritocchi giallo-chiari; sovrasta alla cresta un pennacchio. Egli aderendo col corpo all'idolo che tiene abbracciato, volge rapidamente indietro il capo a riguardare con aria di grande sorpresa quel che gli sta capitando, perchè una donna risolutamente lo assale, acciuffandolo per la cresta della galea. Il malcapitato ha un aspetto da brigante più che da guerriero, con occhi rapaci, sopracciglia irsute, naso aquilino, chioma ispida e lunga. Le grosse rughe sulla fronte e sulle guance, prodotte dalle contrazioni di una pelle indurita; le labbra tumide ed enormemente dilatate nel senso orizzontale (com'è proprio delle maschere fliaciche) fanno parer di sentire il ringhio di un uomo selvaggio. Ma la giovane donna, che l'iscrizione graffita dichiara essere Cassandra, [ΚΑ]ΣΣΑΝΔΡΗ, non ne rimane scossa, anzi con forza e superiorità d'animo gli è addosso in un attimo e, acciuffatolo per la galea, lo prende a calci, come si desume dal residuo del ginocchio alzato. Se non andiamo errati, Cassandra, di cui manca spiacevolmente buona parte della figura, doveva tenere il braccio destro sollevato col pugno chiuso o con qualche sacro arnese in mano, essendo inverosimile che stringesse un'arma. È vestita di chitone a maniche corte, trapunto di stelle, ed ha i capelli in parte discinti in parte raccolti sulla fronte e legati da un'infula sacra, in guisa da formare un singolare ciuffo (1), che sta in antitesi con quell'aureola di gravità e di santità, da cui è circondata la figura di questa profetessa nella leggenda troiana.

La scena così genialmente comica, così felicemente espressa dalla mano di un artista non comune, rappresenta una delle più belle caricature che sia stata mai creata dall'arte antica.

A così grande arditezza si contrappone lo sgomento della figura di destra, una vecchia sacerdotessa (la leggenda è pure graffita: ΙΗΡΗΑ) dai capelli canuti e corti, dalle guance cadenti, dalle labbra rilasciate, le quali mostrano perciò scoperti pochi rari denti. Anch'essa ha le armille ai polsi ed è vestita di chitone e corto mantello orlato. Inclinando il corpo verso la sua sinistra e spingendo in avanti il ginocchio per darsi alla fuga, mira inorridita la scena che si svolge. Il senso di orrore ella esprime con quella mossa della mano aperta, che è istintiva in chi voglia, per così dire, rimuovere da sè o sottrarre al proprio sguardo qualche cosa che gli ripugni. E fuggendo reca con sè (κληδοῦχος) la grossa chiave (2) del tempio, cinta della sacra infula.

In alto, sulla fascetta che limita il campo della rappresentazione, è dipinta di color bianco la firma dell'artista ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ.

(1) Il ciuffo delle donne sta quasi sempre sull'occipite nei vasi attici, pugliesi e cumani contemporanei a questo; sopra una lekanis di Kertsch si osserva il ciuffo sulla fronte (NICOLE, *Meidias*, fig. 31); sopra una pelike dell'antica collezione Blacas sta diritto sul bel mezzo del capo (NOTOR, *La femme dans l'antiquité grecque*, p. 113).

(2) Per la forma della chiave v. DIELS, *Parmenides* (traduz.), p. 123 sg.; DAREMBERG ET SAGLIO, *Dictionn. d. antiq.* s. v. SERA.

***

La parte superstite di questo vaso è tale, come si è detto, che non lascia molto deplorare la perdita di tutto il rimanente. Se osserviamo gli altri vasi di Assteas, noteremo che questo artista soleva apporre la sua firma sopra o sotto al campo della rappresentazione, nel punto rispondente alla linea perpendicolare mediana. Esaminando il nuovo frammento con questo criterio, risulta che, a completare la scena, manca solo poco più che la metà della figura di Cassandra insieme con le gambe del guerriero. Per ragioni di simmetria il campo della rappresentazione era limitato a sinistra da una fascetta verticale, terminante anch'essa all'estremo superiore con una specie di capitello. Il vaso aveva la forma del cratere a calice di corpo quasi cilindrico, che è comune nel repertorio di Assteas. Si raccolsero altri due frammenti minori, uno del piede (alto cm. 13 l'altro della parte inferiore del corpo (largh. cm. 12, alt. cm. 10), sul quale sono dipinte le gambe di un Papposileno dalla pelle lanosa a punti bianchi, e dietro di esse pende l'unghia caprina di una nebride che faceva ufficio di mantello. I piedi poggiano su di un meandro (1) e accanto vedesi l'attaccatura dell'ansa rotta. Calcolando le proporzioni di tutt'i pezzi, si desume che il cratere non avesse un'altezza maggiore di cm. 38 a 40. Il suo bordo esterno sotto all'orlo ripiegato in fuori è decorato da rami graffiti con foglie di edera riservate nel rosso chiaro dell'argilla e rosette simmetriche a punti bianchi. Sulla fascia rilevata d'ognintorno alla base delle anse era dipinto un meandro, che è quello su cui poggiano i piedi del Papposileno. Il quale senza dubbio appartiene alla rappresentazione della faccia opposta, che era secondaria e consisteva in una di quelle scene dionisiache con Satiri e Menadi che troviamo sugli altri vasi di Assteas.

Lasciando da parte i caratteri stilistici di queste figure, che nulla di nuovo aggiungono a quel che sappiamo intorno al fare di Assteas, osserveremo che, se questo vaso ha di comune con gli altri cinque già noti molti particolari consistenti nella distribuzione delle figure, nei motivi decorativi, nei colori adoperati, nell'atteggiamento dei personaggi, presenta poi talune singolarità che vanno bene messe in rilievo. Se infatti la distribuzione dei tre personaggi è tale, che quello di mezzo ha l'accento principale, non vi troviamo nessuna figura accessoria, non vi troviamo la ripartizione del campo in due piani, nè quelle mezze figure di esseri mitologici o inanimati o di concetti astratti, le quali costituiscono nell'arte di Assteas una imperfetta imitazione dai vasi attici di stile pittorico. La mossa della vecchia sacerdotessa inorridita che, con atto spontaneo, leva in alto la palma della mano destra quasi per rimuovere dal suo sguardo la scena sacrilega che le si appresenta, e inclinando il corpo sulla gamba sinistra è in procinto di darsi alla fuga, corrisponde a

(1) Cfr. il meandro del vaso fliacico di Berlino (PATRONI, op. cit., fig. 33) e del vaso di Frisso ed Helle di Napoli (PATRONI, opera citata, figura 35).

Fig. 1. — Pittura di un vaso del Museo Vaticano.

quella di Megara sul vaso di Herakles furioso (1). Ma il costume dell'attore che è vestito da guerriero, e la maschera stessa che egli porta si discostano dall'ordinaria foggia di vestire dei φλύακες non solo dell'unico vaso di Assteas, che fino ad oggi era conosciuto, ma di quasi tutt'i vasi con rappresentazioni fliaciche. In luogo del caratteristico σωμάτιον (2) di pelle ha la corazza, di sotto alla quale pare che non penda il φαλλός, e la maschera non è foggiata sul tipo ordinario, a naso caprino, fronte depressa, faccia tondeggiante. La maschera col profilo del naso a curva sporgente è piuttosto rara nei φλύακες. Citerò a confronto un cratere della collezione Rainone (3), e specialmente il cratere del Museo Gregoriano più volte pubblicato ma con poca fedeltà di disegno e che ora ripubblico da una buona fotografia, fig. 1 (4) con la rappresentazione degli amori di Zeus ed Alcmena (?) (5). Se la maschera del guerriero nel nuovo frammento di Assteas si considera di profilo, essa risulta identica alla maschera di Zeus del vaso citato: le stesse rughe sulla fronte e sulla guancia, l'occhio spalancato con la pupilla ben grande, il naso aquilino, la bocca dilatata, la barba e le chiome abbondanti, nere nell'una canute nell'altra; solo che l'una è sormontata dalla galea l'altra dal modio. Talchè si direbbe di essere state lavorate dalla stessa mano. Ma nell'attribuzione bisogna andar molto cauti. Il Patroni incline ebbe a crederlo di Python (6), e forse non ha torto, stante che il profilo ed in genere tutto il busto di Alcmena (?) risentono troppo l'influenza cumana, che in Assteas non ancora sapremmo riconoscere. L'esempio citato, oltre ad essere ben calzante al caso nostro per la somiglianza, e quasi direi identità delle maschere, giova indiscutibilmente ad attirare sempre più il vaso del Museo Gregoriano nell'orbita della fabbrica di Pesto.

Passando alla esegesi del monumento descritto, la chiave della interpretazione sta nel determinare chi sia il guerriero che si tiene stretto al Palladio, al quale pare abbia fatto ricorso per ottenere protezione. Considerata la natura umoristica della scena, che risulta evidente da molti particolari di essa, e dal fatto, per sè stesso comico, di Cassandra che riduce a mal partito un guerriero, è facile pensare ad una rappresentazione del *ratto di Cassandra*, in cui sieno invertite le parti. Ciò è tanto più evidente, in quanto nella ceramica attica trovasi consacrato un tipo artistico del ratto di Cassandra, secondo il quale questa si tiene stretta al Palladio, mentre Aiace la stacca a viva forza da esso (7). Ed ai Greci dell'Italia, cui questo tipo artistico, introdotto dalla Grecia, era ben noto, doveva

(1) *Wiener Vorlegeblätter* B 1; PATRONI, opera cit., fig. 30; BAUMEISTER, *Denkmäler*, 1, fig 732.

(2) KOERTE in *Jahrb. d. arch. Inst.*, VIII, pagina 72 sg.

(3) *Annali d. Istit.*, 1847, tav. K.

(4) Rendo grazie al ch. comm. Nogara, per avermi egli accordato il permesso di far eseguire la fotografia che pubblico.

(5) Mus. Gregor.' I 31; BAUMEISTER, *Denkmäler*, tavola suppl. n. 1.

(6) Op. cit., p. 73.

(7) Sull'anfora di Bologna (*Annali dell' Istituto di corr. arch.* 1880, p. 28 *Mon.* XI, 15; ROSCHER, II, p. 986 = REINACH, *Répertoire des vases*, I, p. 221) e sulla kylix del Louvre (*Annali dell'Istit.* 1877, p. 246 tav. d'agg. N = REINACH, *Répertoire des vases*, I, 338; BAUMEISTER, *Denkmäler*, p. 749, fig. 800), che sono di fabbrica attica, tale soggetto è espresso secondo questa concezione.

riuscire di grande effetto comico lo scambio, secondo il quale l'eroe Aiace, che va per rapire Cassandra, è accolto con una scarica di pugni e di calci, da rimanerne avvilito e doversi metter lui sotto la protezione dell'idolo di Pallade. L'inversione delle parti, che del resto è una delle maggiori risorse per gli artisti e scrittori comici, osservasi pure nella caricatura del ratto del Palladio, espressa sul vaso del Museo Britannico (1). Quivi non è Diomede che reca il Palladio, ma quell'astuto Ulisse, che nel cammino da Troia all'accampamento greco ha saputo abilmente appropriarsi l'idolo, acciocchè a lui ne venga il merito del rapimento.

La scena si svolge nell'interno del tempio, indicato dalla presenza del Palladio e dalla sacerdotessa che si dà alla fuga, recando seco la chiave. Per il particolare della sacerdotessa la rappresentazione di questo vaso è analoga a quella di un'anfora apula del Museo di Vienna (2). Ma fra tutte le simili rappresentazioni su vasi italioti, a noi pare esser questa del vaso di Assteas la più antica; ed è probabile che l'artista pestano ricavasse il soggetto da qualche commedia fliacica a noi sconosciuta

Di questa pittura umoristica potrebbe darsi pure un'altra interpretazione, ove si ritenga che il guerriero abbia abbracciato il Palladio per sollevarlo e portarlo via. Questi sarebbe allora Diomede, sorpreso da Cassandra nell'atto in cui rapisce il sacro idolo. Ma a tale interpretazione si contrappongono i seguenti argomenti:

a) che nessuna leggenda fa menzione di Cassandra a proposito del ratto del Palladio;

b) che Ulisse, associato di solito a Diomede nella impresa, non è rappresentato in questa pittura;

c) che nella rappresentazione della scena del ratto l'arte trattò sempre momenti posteriori all'azione svoltasi nell'interno del tempio.

Per giustificare la presenza di Cassandra, si potrebbe pensare ad una influenza della tragedia sofoclea Lakainai, volta in ridicolo da un ignoto autore fliacico, che avrebbe assegnato a Cassandra la parte comicissima di sorprendere Diomede. Questa parte diventava sommamente ridicola per la ragione che Cassandra nella citata tragedia assumeva una posa grave e solenne, predicendo la fatale rovina della patria (3).

(1) *Jahrbuch d. arch. Instit.* I, 296; Roscher, *Lexikon* III, p. 670, fig. 8; *British Museum, Cat.* F 366.

(2) *Archäol. Zeitung*, 1848, t. XIII, 6; Mueller-Wieseler. *Denkmäler der alten Kunst*, I, 1, 7; Sacken und Kenner, *Die Sammlungen*, p. 199 (100).

(3) Se si ritiene esatta la ricostruzione della tragedia di Sofocle, com'è stata esposta dallo Chavannes, (*De Palladii raptu* pag. 51, sgg.) sopra i dati del Welcker (*Die griech. Trag.* I, p. 146 sgg.), Cassandra, dopo il ratto del Palladio, compariva sulla scena, come nell'Agamennone di Eschilo, ad esprimere i tristi presagi circa la rovina della patria. Non è estranea a questa concezione sofoclea la pittura pompeiana, dove appunto Cassandra sotto gli occhi di lena, Ulisse e Diomede, i quali ultimi due stanno per portar via l'idolo di Pallade, s'accosta al tumulo di Ettore (?) e coi capelli discinti, coi piedi nudi, con una face accesa nella destra, pronunzia le fatidiche voci funeste (Sogliano in *Giornale degli scavi di Pompei*, 1873, p. 377, tav. X).

Quanto a noi, accettiamo senz'altro la prima interpretazione, sia perchè meno artificiosa, sia perchè lo scambio delle parti fra Cassandra ed Aiace, era atto a produrre un effetto comico più immediato ed intenso (1).

*
* *

Un nuovo vaso che reca la firma di un artista del valore e dell'importanza di Assteas dà sempre occasione a nuovi confronti, i quali determinano per conseguenza un rimaneggiamento delle teorie, di cui essi sono oggetto. I punti fondamentali della critica riguardante l'indirizzo artistico di Assteas restano per altro immutati; così che gli studi del Winnefeld (2) e del Patroni sullo stile di questo artista pestano hanno una piena conforma. Ma a noi pare che il Patroni, così acuto nel rilevare i pregi e i difetti di Assteas, se avesse valutato l'opera di lui, non già alla stregua dell'arte attica, ma della nascente arte lucana e campana, ed in genere della ceramica italiota (3), avrebbe pronunziato di lui un giudizio meno severo. E crediamo che egli abbia visto assai bene, allorchè nelle conclusioni del suo studio su questo artista soggiunge, che quella di Assteas « è piuttosto goffaggine di provinciale, che rozzezza di epoca trascurata ». Ed infatti, se si osserva la franchezza del disegno, la sicurezza della mano nel tracciare le linee e l'accuratezza con cui rende tutti i particolari, non si può non riconoscere che egli ha una scuola, uscita dallo studio diretto sulla ceramica attica dell' ultimo periodo, quando questa non era ancora decadente. Sarebbe superfluo ripetere ciò che su questo punto fu ampiamente discusso dal Winnefeld e dal Patroni. Ma quando Assteas vuole utilizzare questi elementi dell'arte attica, che egli conosce assai bene, quando forma l'ossatura della scena, impostando e disegnando le figure e i particolari della prospettiva, ivi rivelasi la concezione dell'artista paesano, che nel fare da sè dà un' impronta individuale al lavoro.

(1) Il costume del guerriero, che si tiene stretto al Palladio, non offre nessuna particolarità che ci permetta di ravvisare in lui piuttosto Aiace che Diomede. Diremo anzi che sui vasi italioti questi due eroi hanno d'ordinario aspetto di giovani imberbi. (Per Diomede: *Monum. Instit.* II, 36; *Annali* 1858 tav. d'agg. M; OVERBECK, *Gallerie heroisch Bildwerke*, XXIV, 20. Per Aiace. *Archäol. Zeitung*, 1848, tav. XIII, 4, 6; tav. XIV, 1, 2; tav. XV, 1: HEYDEMANN, *Ilupersis*, tav. II, 2 e *Vasensamml. zu Neapel*, n. 3230, fotogr. Sommer) ma, che la somiglianza con Diomede del vaso di Dolon (FURTWAENGLER-REICHHOLD, *Griechische Vasenmalerei*, tav. 110, n. 4 *a*), che è di fabbrica attica, farebbe propendere per il secondo.

Conosciamo due vasi della Magna Graecia, poco posteriori all'età di Assteas, che si possono mettere a confronto del frammento di cui trattiamo: nell'uno è espresso il rapimento di Cassandra con la sacerdotessa che fugge, (*Arch. Zeitung*, 1848, tav. XIII, 6 = REINACH, *Répertoire des vases*, I, p. 365); nell'altro il momento in cui Diomede ha sollevato l'idolo dalla base ed esce dal tempio per darsela a gambe, mentre Ulisse minaccia la sacerdotessa che si allontana spaventata (*Annali dell'Istituto*, 1858, tavola d'aggiunta M = REINACH, opera citata, p. 299).

(2) *Bonner Studien*, p. 166 sgg.

(3) Da questo punto di vista dev'essere studiata la ceramica italiota, come sostiene anche il MACCHIORO, *Derivazioni attiche nella ceramografia italiota*. (Mem. Acc. Linc., XIV, 1910).

Riconosciuto questo carattere paesano dell'arte di Assteas, che è il suo maggior merito, perchè egli non è un semplice imitatore, ma assimila gli elementi dell'arte ceramica greca e fa da sè, bisogna vedere quali sieno le sue attinenze con l'arte campana e con l'arte pugliese. Il lettore conosce bene tutto quello che si è scritto sul luogo di fabbrica dei vasi di Assteas, da taluni assegnato a Taranto, da altri alla Campania, prima che il Winnefeld e meglio ancora il Patroni si pronunziassero per la fabbrica di Pesto. E difatti le somiglianze tra i vasi di Assteas e quelli dell'Apulia sono tante e così evidenti, che nessuno di certo penserebbe a negarle. Esse si fondano soprattutto sui caratteri esterni, sulla forma del cratere a calice, sull'uso abbondante del color pavonazzo, e principalmente su una dipendenza più diretta dalla ceramica attica, che alla fine del secolo V veniva importata così nell'Apulia e nella Calabria, specialmente a Ruvo e a Taranto, come a Pesto. Per tale rispetto i vasi di Assteas trovano più facili riscontri nei vasi pugliesi, che in quelli cumani, e il nuovo frammento ne porge varie conferme. La vecchia sacerdotessa in posa concitata col busto di prospetto, la gamba sinistra in avanti e il capo rivolto in direzione opposta della gamba, già messa a confronto con Megara del vaso di Herakles furente, ci richiama a molte simili figure su vasi di fabbrica apula e forse lucana, fatta riserva delle divergenze stilistiche (1). Sì le une come le altre procedono da originali attici dell'ultimo periodo, fra cui citerò, come esempi tipici, una delle Leucippidi sulla hydria di Meidias (2) e la ninfa fuggente sul vaso di Talos (3). La galea frigia sul capo di un eroe greco, qual è Aiace, rientra nelle consuetudini della ceramica pugliese, dove così frequente è quel tipo di galea, se pur non si voglia scorgere in essa un'intenzione di rendere sempre più comica la scena, col mettere in capo all'eroe greco una galea che si addirebbe ad un guerriero troiano. Ma pure ciò ammettendo, non resta men vero il riscontro tipologico accennato.

I rapporti con la ceramica campana consistono nella maniera di eseguire il disegno della figura umana e specialmente nello sviluppo e proporzione delle singole parti del corpo, in quella poca raffinatezza di gusto, in quella concezione grossolana, caratteristica nell'arte campana, che il Furtwängler non a torto ravvisava sul vaso di Assteas di Berlino. In guisa che questa sostanziale affinità coi vasi campani è indizio di una affinità etnica, laddove le somiglianze esterne coi vasi apuli rivelerebbero rapporti artistici.

Nella trattazione dell'arte di Assteas e nella sua assegnazione cronologica è mancato finora a tutt'i critici un elemento essenziale di giudizio, cioè a dire l'elemento storico. Quando nei problemi di arte si trascurano le condizioni storiche, in mezzo a cui una deter-

(1) Vaso di Ruvo a Napoli, *Arch. Ztng*, 1869, tav. 17; *Annali d. Inst.*, 1858, p. 247, tav. M. Anfora pugliese di Vienna, *Arch. Ztng*, 1848, tav. XIII, 6; *Élite céramographique*, III, p. 48; MÜLLER-WIESELER, *Denkm.* I, 1, 7. Cratere della Basilicata al Museo Brit., *Brit. Mus. Catal.* F 160, edito in R. Rochette, *Mon. Inéd.*, tav. 66. Cratere Campana a Pietroburgo, *Compte Rendu*, 1863, p. 213 e 259; *Atlas* tav. 6. 5; HUDDILSTON, *Greek tragedy*, p. 57. fig. 5.

(2) FURTWAENGLER-REICHHOLD, *Gr. Vasenmal.*, tav. 7 e 8; NICOLE, *Meidias*, tav. II 1.

(3) FURTWAENGLER-REICHHOLD, tavv. 38 e 39; NICOLE, *Meidias*, tav. VI 3.

minata scuola ebbe sviluppo, si rischia di non veder chiaro, come nel caso di Assteas, la cui arte fece al Patroni stesso l'impressione di qualche cosa di « non più fresco, anzi d'irrigidito e d'invecchiato ».

Una volta ammessa l'impronta paesana nell'arte di questo ceramista, devesi pur convenire che l'arte sua non poteva manifestarsi nel periodo della pura civiltà ellenica a Pesto, ma in un periodo in cui ebbe prevalenza l'elemento indigeno, ivi affermatosi. E allora l'arte di Assteas non dovrà dirsi essere un'arte greca decadente, ma viceversa un'arte locale nascente. Quale sarà questo momento storico? È fuori dubbio che la ceramica italiota deve la sua origine alla prevalenza politica delle popolazioni indigene dell' Italia Meridionale sull'elemento ellenico delle coste, che da tempo erasi dove più dove meno affermato, e al lento decrescere dell'influenza ellenica in Occidente dopo la disfatta degli Ateniesi a Siracusa. E poichè tale prevalenza non si manifestò dovunque in un medesimo tempo, ma a seconda delle condizioni politiche delle varie regioni, ne consegue che queste manifestazioni dell'arte indigena sono come tanti rami innestati sopra diversi punti del medesimo tronco e rappresentano perciò una evoluzione di momenti diversi dello sviluppo di questo. Per la parte che riguarda la ceramica torna di grande sussidio studiare insieme con lo stile e coi motivi decorativi anche la forma dei vasi. Si sa che Assteas preferisce la forma del cratere a calice; che tale forma fra i vasi a figure rosse manca alla ceramica cumana, la quale adotta unicamente quella del cratere a campana; che l'influenza dello stile e delle forme cumane si manifesta un po' tardi nella ceramica pestana (1): ma le cause storiche di questi fatti non costituirono mai oggetto d'indagine. Non appaga il dire che trattasi di predilezione per una forma più che per un'altra in una data fabbrica; il rendere ragione dello sviluppo di una forma include una questione di cronologia ed è segno, trattandosi di vasi italioti, che l'innesto dell'arte indigena sul tronco ellenico avvenne in una data località nel periodo di massimo sviluppo di quella data forma di vaso. Quanto poi la cronologia della ceramica prettamente greca si avvantaggi di questa ricerca, non occorre chiarire.

Il primo e più grave ostacolo alle conquiste della civiltà greca in tutta l'Italia meridionale fu la discesa dei Sanniti verso la fine del secolo V, i quali da Capua si riversarono nella Campania e vi distrussero l'elemento greco. Cuma, che era centro d'irradiazione della civiltà greca, fu fiaccata, e con essa Nola ed altre città. Nella necropoli cumana si distingue abbastanza nettamente questo passaggio dalla pura civiltà greca a quella sannitica. Giammai si trovarono vasi di fabbricazione o di tipo attico (2) in tombe sannitiche. Ciò prova che i rapporti commerciali con la Grecia furono addirittura troncati d'un colpo. E poichè la data di tale sconvolgimento è ben nota, possiamo per mezzo di essa studiare quali forme di vasi attici o di tipo attico fossero note a Cuma fino al 420. Lasciando da

(1) PATRONI, op. cit. p. 72.

(2) Mi esprimo così, perchè metto in dubbio che tutt'i vasi di arte prettamente attica sieno stati importati dal commercio; possono anche essere stati fabbricati in parte dai Greci nelle loro colonie dell'Italia.

parte quelli a figure nere, che ci spingerebbero troppo in su, i vasi grandi a figure rosse presentano con grande frequenza la forma del cratere a colonnette, del cratere a campana (1) e meno frequentemente della hydria, del cratere a calice ancora di tipo arcaico (2), dell'aryballos. Alcune di queste forme sono adottate dai Sanniti di Cuma e subito modificate e imbastardite. Difatti il cratere a campana, con piede molto basso nella ceramica attica, si restringe sotto al ventre, assumendo una forma allungata sgradevole; la hydria, nella quale l'ampiezza del ventre, l'estensione delle spalle erano armonicamente proporzionate al collo e al piede dai ceramisti attici, assume una forma decadente con alto piede ed alto collo. Altre forme di vasi, come il cratere a colonnette e quello a calice arcaico vengono abbandonate. Le tombe stesse di Cuma dimostrano che, cessati gli effetti disastrosi dell' invasione sannitica in Campania, dopo un certo periodo di tempo l' influenza attica timidamente e gradatamente si riafferma per opera di Napoli, e l' importazione dei vasi vien ripigliata nell'età ellenistica, quando i vasi a figure rosse erano quasi cessati. Allora vediamo comparire a Cuma per la prima volta il cratere a calice di corpo quasi cilindrico a vernice nera, con orlo dorato o con ramo dorato attorno al corpo, che è d' importazione attica ed è pure molto imitato nella ceramica locale. Ma questa forma di cratere a calice non è rappresentata colà durante tutto il periodo dei vasi sannitici a figure rosse.

Alquanto più tardi la città greca di Posidonia si trovò nelle identiche condizioni politiche di Cuma e degli altri centri di civiltà greca nella Magna Graecia per il prevalere delle popolazioni indigene. Questo elemento invasore, che nella Campania è rappresentato dal popolo sannitico, quivi è rappresentato dai Lucani, la cui discesa verso le coste del Tirreno e dell'Ionio ebbe luogo nei principii del secolo IV. Già nell'anno 393 i Greci d'Italia si stringono in alleanza fra di loro nello intento di reprimere gli assalti di Dionigi e di resistere a mano armata ai Lucani che li vessavano allora anche con la guerra (3). E nel 390 questi medesimi invasori sorpresero con astuzia l'esercito della colonia di Thurii che stava in marcia alla volta di Laos (4). Allora già era avvenuta la loro penetrazione a Posidonia; e a quel tempo si riferiva Aristosseno, quando si lagnava che i Posidoniati eransi imbarbariti prima con l'invasione dei Tirreni, poi dei Romani (5). Non è qui il luogo d'investigare perchè Aristosseno adoperi la parola Tirreni in luogo di Lucani; a noi basta sapere, che poco prima del 390 Posidonia fu invasa dai Lucani. Sicchè l'invasione sannitica a Cuma e quella dei Lucani a Posidonia si seguirono a distanza di circa trent'anni, durante i quali in quest'ultima città continuò ad esercitarsi l' influenza dell'arte greca e continuò per conseguenza l'importazione della ceramica attica. Di modo che l'arte ceramica pestana, che comincia con la scuola di Assteas, sorge sull'innesto della ceramica attica dello scorcio

(1) Per il tipo v. BAUMEISTER, Op. cit., III, fig. 2136.

(2) Pel tipo v. BAUMEISTER. III, fig. 2134; WALTERS, *Ancient pottery*, fig. 38; POTTIER, *Vases antiques*, F 316 ecc.

(3) DIOD. SIC., XIV, 91.

(4) DIOD. SIC., XIV, C-CII.

(5) Presso Athen., 14, p. 632.

del secolo v, la cui importazione era mancata ai Sanniti campani, che dopo la loro invasione avevano risentito solo di riverbero l'influsso di questa, per essere stati interrotti i rapporti commerciali marittimi. E poichè tra il 420 e il 390 erasi svolto tutto il ciclo dell'arte ceramica attica riannodantesi al nome di Meidias (1), è chiaro che la nascente scuola di Assteas dovesse contenere alcuni elementi di quest'arte, che mancano alla ceramica campana dell'ultimo ventennio del secolo v. E il cratere a calice, la cui forma arcaica erasi mantenuta quasi inalterata fino al 420, si presenta tutto d'un tratto nei vasi di Assteas secondo quello sviluppo morfologico, cui era arrivato nella ceramica attica della fine del secolo v. Questa è la ragione storica per la quale il cratere a calice di tipo tardo ed a figure rosse manca assolutamente nella produzione ceramica dei Sanniti campani, laddove esso appare così nella fabbrica di Pesto come nelle fabbriche dell'Apulia e dell'Etruria, dove l'importazione attica non cessò dopo il 420.

Più sopra si è fatto rilevare che la fabbrica di Pesto presenta legami indiscutibili con le fabbriche della Campania e dell'Apulia, e che questi ultimi si limitano a rapporti artistici, che chiameremo esteriori, laddove quelli dipendono da relazioni artistiche e da affinità etnica. Sappiamo bene che nella Campania l'elemento etnico è sannitico ed a Posidonia l'elemento etnico è lucano. Ma è pur vero che i due popoli, sannita e lucano, si staccarono entrambi dal ceppo di popolazioni indigene dell'Italia montuosa e nella loro evoluzione storica ed artistica presentano i caratteri di una originaria affinità etnica. Non ci soffermiamo su queste considerazioni che meritano un ampio sviluppo in uno studio generale sulla ceramica italiota. A noi preme di rilevare che tutta la ceramica dell'Italia meridionale ebbe fin dai primordii del secolo IV uno svolgimento parallelo, pur mantendo le diverse regioni un'impronta speciale che distingue i prodotti ceramici dell'una da quelli dell'altra (2). Ecco perchè Assteas è parso tarentino o campano a seconda delle vedute particolari degli archeologi. Trattare isolatamente di una fabbrica pestana o cumana o di Ruvo o di Anzi o di Taranto senza trattare ad un tempo dei rapporti di somiglianza fra i prodotti di queste fabbriche, dovuti alle relazioni commerciali ed artistiche dei popoli, dove queste fiorirono, sarebbe erroneo.

I rapporti commerciali fra le popolazioni del versante adriatico e quelle del versante tirreno risalgono ai più remoti tempi della civiltà italica, prima ancora che molte di esse,

(1) Nelle tombe di Cuma anteriori al 420 non troviamo nessun vaso che possa rientrare nel ciclo di Meidias. Ciò concorda con la osservazione fatta dal Furtwängler per i vasi dei depositi di Delos, che sono anteriori al 425. Ma non seguo il Nicole, che per me abbassa di troppo la data di Meidias fino alla metà del secolo IV (*Meidias*, p. 120 sgg.) e mi accosto al Ducati, secondo il quale il ciclo di questo artista cadrebbe nell'ultimo ventennio del secolo v. (*I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia*, p. 130).

(2) Per non essere fraintesi, intendiamo riferirci al periodo in cui tali rapporti artistici si accentuarono al massimo grado; sappiamo bene che le origini della ceramica italiota sono molto anteriori ai principi del secolo IV. PATRONI, op. cit.; DUCATI, *Osserv. sull'inizio della ceramica apula figurata*, in *Jahreshefte d. Oesterr. Inst.*, 1907, p. 251 sgg.

specialmente dei paesi interni, entrassero nel dominio della storia. Il fatto storico bisogna accettarlo come la conseguenza di premesse, di cui lo storico a base di soli testi non è abituato a tener conto. I Sanniti che si riversano in Campania, i Lucani che discendono verso sud minacciosi contro l'elemento greco interessano lo storico, gli uni verso il 430 a. C. gli altri ai principii del secolo IV; ma l'archeologo già conosce il grado di civiltà e i rapporti commerciali delle popolazioni primitive, da cui gli uni e gli altri si staccarono, spiegando così meglio il fatto storico, il quale non è solo causa di nuovi avvenimenti, ma conseguenza di premesse che lo storico può ignorare.

Non deve quindi sorprendere, se nel suo primo apparire la ceramica italiota presenta caratteri comuni in tutta l'Italia meridionale. Pure ascrivendo a una fabbrica apula (che forse sarà Ruvo) il vaso di Lasimos (1), non potrà negarsi la grande affinità che esso presenta coi vasi della scuola di Assteas e di Python. Il soggetto stesso del nuovo vaso da noi studiato, che entra nel ciclo troiano, ci richiama alle regioni dove tale ciclo ebbe una grande popolarità e dove Diomede in ispecial modo alimentò le leggende locali. Difatti la ceramica apula tratta volentieri il ratto del Palladio e quello di Cassandra.

A dimostrare i rapporti di Pesto con la Campania abbiamo varie prove monumentali. Ed in primo luogo l'importazione stessa dei vasi di Assteas, di cui due provengono a quanto pare, da S. Agata (2). L'anfora di Capua, che a niun patto si direbbe di fabbrica pestana, con la rappresentazione del mito di Alcmena, è una ripetizione ridotta del vaso di Python (3). Ma più di ogni altro argomento ci soccorrono le monete che l'archeologo spesso trascura. Fra il 400 e il 390 il tipo della testa di Hera, che sulle monete di Posidonia esprime la divinità del celebre tempio del vicino promontorio, trovasi riprodotta sulle monete di Napoli, Hyria, Fistelia, Fensernu. Tali rapporti diventano sempre più intensi ed estesi; così che negli ultimi prodotti della ceramica pestana si accentua sempre più la forma del cratere a campana di tipo cumano.

Secondo il Patroni il fiorire dell'arte di Assteas cade verso il 350 circa; Python vien dopo tra il 320 e il 290 circa; gli ultimi vasi starebbero fra il 290 e il 275. Faremo osservare che, secondo i nostri studii sulla ceramica campana, avvalorati dalla scoperta della necropoli ellenistica di Teano (4), la tecnica delle figure rosse era quasi decaduta nel primo decennio del secolo III, ed erano subentrati i vasi a tutta vernice nera, che poi si continuano nella ceramica calena. Benchè noi siamo convinti di non essere esatto lo stabilire un termine unico alla ceramica a figure rosse in tutte le fabbriche della penisola italica, a quel modo che non è contemporaneo il loro manifestarsi, pure per questi due centri di fabbri-

(1) MILLIN-REINACH, *Vases peints*, II, 37.

(2) L'uno è il vaso fliacico di Berlino, l'altro il vaso di Cadmo: KLEIN, *Gr. Vasen mit Meistersign.*, p. 207 seg.; PATRONI, op. cit. p. 62.

(3) *Journal of Hellen. Stud.* I, tav. XI. Secondo l'Engelmann è una riduzione della rappresentazione del vaso di Python; *Ann. Inst.*, 1872, p. 8.

(4) E. GABRICI, *Necropoli di età ellenistica a Teano dei Sidicini* (*Monum. Antichi*, XX, 1910).

cazione (Cuma o Pesto), fioriti a breve distanza di tempo e che andarono soggetti alle medesime vicende politiche, assegneremmo un medesimo termine: ciò che ci obbliga a riportare in su il periodo dell'attività di Assteas per far posto a quei vasi pestani, che per una meno accurata esecuzione e per una maggior parentela coi prodotti campani devono andare cronologicamente dopo il ciclo di quell'artista (1). D'altra parte, se è vero che lo svolgimento della fabbrica pestana è dovuto all'affermazione del nuovo elemento indigeno lucano, per l'analogia di Cuma, non sapremmo come spiegarci un ritardo così rilevante della nuova manifestazione artistica di quel popolo, avvenuta sull'innesto dell'arte greca, se accettassimo per il fiorire di Assteas la data del 350. Se nel periodo di tempo fra gli ultimi anni del secolo V e il 390 si andò gradatamente rafforzando il dominio dei Lucani nella regione pestana, è evidente che verso la fine di detto periodo ed entro il decennio successivo al più dovette svolgersi la scuola di Assteas, che è una manifestazione dell'arte campana e lucana germogliata dall'innesto sul tronco ellenico.

ETTORE GABRICI.

(1) Circoscrivendo l'attività di Assteas nel primo ventennio del secolo IV, restiamo lontani anche dall' opinione dell' Hauser (*Griechische Vasenmalerei*, III, p. 60), che farebbe scendere i vasi dei due maestri pestani agli ultimi decennii del secolo IV. La ragione paleografica, alla quale egli si appoggia, secondo il parere del Furtwängler (*Griechische Vasenmalerei*, II, 154), sorregge debolmente la sua designazione cronologica, e più solide sembrano le ragioni storiche ed artistiche da noi addotte a conferma della nostra tesi.

MINERVA VITTORIA*

Quel superbo bastione dell'Acropoli di Atene, che si avanza a destra e molto fuori della linea frontale dei Propilei (v. fig. 1), fu assai per tempo consacrato dagli Ateniesi al culto della loro dea tutelare con il duplice nome di Athena Nike, ossia Minerva Vittoria,

Fig. 1 — I Propilei di Atene col bastione e il tempio di Minerva Vittoria (Fotografia Alinari).

in che il concetto dell'essere divino, che pugnando mena gli umani all'immancabile premio della vittoria, si fonde insieme con quello dell'altro essere che a loro porta quel premio e ne assicura il conseguente godimento pacifico; sì che due deità, generalmente considerate come distinte ancorchè strettamente congiunte, qui fanno, combinandosi, una deità unica.

* Tranne alcuni ritocchi e aggiunte – tra le quali sono in primo luogo le note – ho conservato a questo mio studio la forma medesima che aveva nella lettura che ne feci nell'adunanza della Società il 13 Marzo 1911 nel Palazzo Doria-Pamphily.

E sul terrazzo di quel medesimo bastione, donde lo sguardo si stende libero sulla pianura attica e sul mare Egeo, l'arte ateniese fece poi alla dea un mirabile tempietto, e il terrazzo fasciò di un marmoreo parapetto fregiato di una turba di Vittorie a finissimo rilievo; onde ciò che era in origine una vedetta militare si trasformò in un balcone, forse il più bello del mondo per armonico concorso di natura e di arte. Un' iscrizione, scoperta da pochi anni e spettante alla metà circa del v secolo a. C., c' informa che il tempio di Athena Nike fu costruito su disegni di Callicrate, noto collaboratore di Ictino architetto del Partenone; ed il piccolo edificio, vagamente cinto di un diadema di figure a rilievo, esprimenti le battaglie vittoriose contro i Persiani, si erge ancora quasi integro lassù, simbolo perpetuo della virtù e della gloria di Atene (1).

Quell'elegante capolavoro dell'architettura ionico-attica era tuttavia la custodia di uno xoanon, ossia di un idolo di forme primitive, che rappresentava la dea senza le ali proprie della Vittoria e in atto di sorreggere sulla mano sinistra l'elmo e sulla destra una melagranata (2), che è un attributo spiccatamente arcaico e per Minerva insolito, ma, come presto vedremo, non senza esempio,

Dacchè lì Minerva, unificata con la Vittoria, spesso era denominata semplicemente Vittoria senza il prenome, accadde, col volgere del tempo, che quell'edificio e quell' idolo fossero volgarmente indicati come tempio e imagine della Nike Apteros, ossia della Vittoria senz'ali (3); e ciò non per ischerzo, come alcuno sentenziò (4), ma perchè corrispondeva ad un fatto, ripetutamente rilevato nei testi antichi, che faceva contrasto non solo con le ordinarie imagini aligere della Vittoria, ma, come poi vedremo in contraddizione con ciò che fu detto da altri (5), anche con quelle che solevano rappresentare Minerva in questa sua peculiare accezione. Se questo fatto poteva sembrare sorprendente e singolare a Pausania, il descrittore della Grecia, e ad altri scrittori tardivi dell' antichità, esso non può oggi sorprendere noi, che sappiamo che, come Iride, anche la Vittoria, fu rappresentata,

(1) Vedute del tempio si trovano in tutti i manuali; io mi contento di citare qui la pianta e la ricostruzione che si veggono nelle opere di JAHN e MICHAELIS, *Arx Athenarum a Pausania descripta*, ed 3ª, tavv. XVII e XX, e di LUCKENBACH e ADAMI, *L'arte nel mondo antico*, Bergamo. 1907, figg. 122 e 219 sg. (cf. figg. 213 sg.). L'iscrizione (prima edita da Kavvadias in Ἐφημερὶς Ἀρχ. 1897, p. 176 sgg., tav. XI) trovasi pure nella prima opera, p. 93, n. 6 e in DITTENBERGER, *Sylloge*, ed. 2ª, n. 911. Athena Nike aveva un culto anche nella vicina Megara e in altri luoghi (cf. GRUPPE, *Griech. Mythologie*, p. 1066), non sappiamo se connesso con questo di Atene.

(2) HARPOCRATION s. v. Νίκη Ἀθηνᾶ; PAUSANIAS, *Descr. Graeciae*, V, 26, 6, e III, 15, 7; NIKARCHOS, in *Anthol. Pal.*, IX, 576. Tutti i citati passi trovansi raccolti nell'op. cit. di JAHN-MICHAELIS. p. 43. n. 22.

(3) PAUS., I, 22, 4 e i passi citati nella nota precedente.

(4) PRELLER-ROBERT, *Griech. Mythologie*, I, p. 216, nota 3. Nemmeno giusta è la qualifica di *falsa* denominazione presso JUDEICH, *Topographie von Athen*, p. 204, poichè non è raro il caso che un' imagine o un edificio sacro sia denominato da qualche particolare accidentale.

(5) FRAZER, *Pausanias*, II, p. 257, osserva che, come la dea di questo tempio era non una pura personificazione della Vittoria ma di Minerva stessa, che fu sempre priva di ali, com'ei dice, era perfettamente naturale che fosse qui rappresentata senza queste.

nei tempi più antichi, senza le ali, così nelle forme dell'arte come nelle espressioni del linguaggio. Vero è che gli artificii di un'ipercritica modernissima hanno tentato d'impugnare anche questo fatto; ma fu vano tentativo, perchè ne abbiamo prove irrefragabili, così in alcuni monumenti come in esplicite notizie di scrittori, che sanno persino indicarci i nomi degli artisti che primi avrebbero figurata la Vittoria con le ali: Archermos di Chio, secondo alcuni, Aglaophon di Thaso, secondo altri, in ogni caso un artista del VI secolo a. C. (1).

Non era pertanto nulla di strano la mancanza delle ali in un idolo arcaico di Minerva agguagliata alla Vittoria, e questo mi fa anche credere che quel simulacro, fatto di legno, fosse molto più antico del tempietto ateniese, e che avesse ragione Ernesto Curtius quando sosteneva che il santuario di Minerva Vittoria fosse tra le istituzioni più antiche dell'Acropoli (2). Infatti si badi a due cose: 1º che l'iscrizione già menzionata, che non è meno antica della metà del V secolo, ordina la costruzione del tempietto in un recinto già da prima sacro alla stessa dea: 2º che l'idolo di questa servì di prototipo a Kalamis, uno scultore vissuto poco dopo le guerre persiane, per fare in Olimpia una simigliante Vittoria non alata (3).

(1) Questa notizia, che ci è conservata nello *Scholion in Aristoph. Aves* 574, fu criticata prima da ROBERT (*Archaeol. Maerchen*, p. 119; *Hermes*, 1890, p. 448 sg.) in modo da indurre il dubbio che la figura alata di Archermos fosse veramente una Vittoria, poi da BULLE (in ROSCHER, *Lexikon der Mythol.*, III, p. 315. sgg.) per concludere che un tipo di Vittoria senza le ali, nel significato suo proprio, non è mai esistito, nonostante la testimonianza di esempi accertati da iscrizioni, come la pisside di Agathon del V sec. a. C. (*Jahrbuch d. d. arch. Instituts*, X, 1895, *Anzeiger*, p. 38) e la nota moneta di Terina dello stesso secolo (HEAD, *Historia num.*, p. 96; GARDNER, *Types of greek coins*, tav. I, 23); la quale tuttavia invano vollero alcuni interpretare in altro senso, già bene contraddetto da IMHOOF-BLUMER, *Flügelgestalten der Athena und Nike*, p. 20, in *Huber's Numism. Zeitschrift*, 1871: ed ora da K. REGLING, *Terina, LVI. Programm zur Winckelmannsfeste*, Berlin, 1906, p. 61 sgg. Le nuove osservazioni fatte da STUDNICZKA nel suo scritto *Kalamis* (XXV vol. delle *Abhandlungen d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch.*, 1907, p. 49 sgg.; cfr. anche lo stesso, *Siegesgöttin*, p. 11 dell'estr.) mi dispensano da una lunga confutazione di quei fallaci argomenti. Solamente noterò che i non pochi esempi di Vittorie prive di ali, addotti dallo stesso Bulle loc. cit., non possono affatto dirsi, com'ei fa, eccezioni di niun valore, specialmente la moneta di Siracusa, descritta da IMHOOF-BLUMER, op. cit., p. 10, n. 4, dove la Vittoria, non alata ma pur librantesi nell'aria, non può non avere lo stesso significato delle Vittorie alate in altre monete simili. Quegli esempi, unitamente alla citata notizia letteraria, bastano a provare non solo l'esistenza di un tipo senza le ali, ma anche la persistenza di esso, ancorchè raro, fino ai tempi romani, dei quali è chiara voce il seguente epigramma dell'*Anthol. Palat.* IX, 647 (DUEBNER):

Ῥώμη παμβασίλεια, τὸ σὸν κλέος οὔποτ' ὀλεῖται·
Νίκη γὰρ σὲ φυγεῖν ἄπτερος οὐ δύναται.

Un lemma della Planudea lo attribuisce erroneamente a una statua della Vittoria cui siano state fuse le ali dal fulmine (cf. DUEBNER, II, p. 237).

(2) *Arch. Zeitung*, 1879, p. 97 sg.

(3) Vedi STUDNICZKA loc. cit., il quale tuttavia propone una data, a mio avviso, troppo bassa col rimandare a dopo la battaglia di Salamina così l'istituzione del culto come la lavorazione dell'idolo, che pure egli ammette essere stato di genuino stile arcaico. Stramba poi è l'idea di SIKES (*Classical Review*, 1895, p. 283) che Kalamis abbia potuto essere lo scultore dello xoanon ateniese e poi lo abbia ricopiato per Olimpia: v. appresso p. 74, nota 1.

Invero vi fu chi sostenne l'opinione essere stato quell'idolo non arcaico ma arcaizzante e non più antico dell'anno 425 a. C.; opinione concordante, benchè non necessariamente connessa, con l'altra, oggidì prevalente ma non meglio fondata, secondo la quale il tempietto di Minerva Vittoria sarebbe stato edificato in quel torno od anche più tardi, non già subito dopo il decreto riferito nell'iscrizione (1). Ma la grande vetustà di quell'indigeno culto e la descrizione che ci è rimasta di quell'idolo insigne ci autorizzano piuttosto a credere che l'idolo stesso sia stato, insieme con la statua primitiva dell'Eretteo, tra le cose sacre portate in salvo dagli Ateniesi nella loro fuga davanti ai Persiani (2); nè si discosterà troppo dal vero chi se lo immaginerà di forme non molto dissimili da quelle di alcune figurine votive arcaiche in terracotta rinvenute negli scavi dell'Acropoli e di altre imagini dipinte sopra vasi attici, nelle quali la dea si mostra appunto sfornita del suo carattere bellicoso, che sembra invece si mantenesse nella statua dell'Eretteo (3), e tiene talvolta l'elmo in mano, talvolta anche un frutto, probabilmente quella melagranata che teneva l'idolo del tempietto e che vedesi anche riprodotta in bronzo in uno dei doni votivi a lei dedicati sull'Acropoli prima del saccheggio persiano (4). Certamente le sue somiglianze

(1) Dell'una e dell'altra opinione fu ardente fautore il Furtwaengler che pure una volta (presso Roscher, *Lexikon*, I, p. 689) aveva affermato l'alto arcaismo dell'idolo stesso e la probabilità che il tempietto sia stato edificato durante od anche avanti la costruzione dei Propilei. In *Masterpieces* p. 444 egli sostiene l'idea che l'idolo (da lui arbitrariamente fatto tutt'uno con l'ex-voto del 425 a. C., pel quale v. appresso p. 74) sarebbe stato opera di Callimaco in istile arcaizzante. Per la questione della cronologia del tempio v. l'*Excursus* qui appresso p. 97 sgg.

(2) Oltre alle notizie generiche del trasporto delle famiglie e delle supellettili private a Salamina ed a Trezene (cf. Herod. VIII, 41; Cornel. Nep., *Themist.* II. 8) ci è conservata da Plut. *Themist.* 10, la notizia seguente: καταβαινόντων γὰρ εἰς Πειραιᾶ τῶν Ἀθηναίων ⟨Κλείδημος⟩ φησὶν ἀπολέσθαι τὸ γοργόνειον ἀπὸ τῆς θεοῦ τοῦ ἀγάλματος· τὸν οὖν Θεμιστοκλέα προσποιούμενον ζητεῖν καὶ διερευνώμενον ἅπαντα χρημάτων ἀνευρίσκειν πλῆθος ἐν ταῖς ἀποσκευαῖς κεκρυμμένον. Se ciò vuol dire, come non mi par dubbio, che il Gorgoneion della statua fu smarrito durante la marcia verso il Pireo e che Temistocle finse di cercarlo nei bagagli (ἀποσκευαί) dei fuggiaschi, è chiaro che l'attidografo Clidemo sapeva o aveva la convinzione che gli Ateniesi avevano portato seco anche il simulacro di Minerva, cioè l'ἀρχαῖον ἄγαλμα conservato poi nell'Eretteo (Paus. I, 26, 6: cf. Jahn-Michaelis, op. cit., p. 68). Sebbene questo aneddoto abbia tanto valore quanto l'altro (Arist., Ἀθην. πολ. XXIII, 1), secondo il quale il merito di aver trovato il denaro pei fuggiaschi sarebbe dell'Areopago; tuttavia esso ci prova, in ogni caso, che gli Ateniesi nella loro fuga non dimenticarono le loro cose più sacre. Così pure l'intende A. Bauer, *Themistocles*, p. 128 e, come sembra, Grote, *History of Greece*, p. II, cap. XLI (indicatimi dal collega G. De Sanctis ma da me non riscontrati).

(3) Come Jahn, *De antiquiss. Minervae simulacris* e Farnell, *Cults of Greek States*, I, p. 332, così ultimamente O. Gruppe, *Griech. Mythol.* p. 1220, nota 3, sostenne essere stata questa del tipo del Palladio (cf. Jahn-Michaelis, tavola XXXV, 1) contro Furtwaengler (in Roscher, *Lexikon* I, p. 687), secondo il quale era del tipo seduto e inerme.

(4) Per le figurine fittili votive cf. Winter, *Jahrb. d. Inst.*, 1893, *Anzeiger*, p. 140 sgg., e *Typen von Terracotten*, I, p. 44; Jahn-Michaelis, op. cit. tav. XXXVI, n. 3 e 7: alcune stanti, altre sedute (cf. la figura di Minerva nel bassorilievo dell'Acropoli: Collignon, *Sculpture grecque*, I, p. 379, fig. 196). — Pei vasi vedi il busto di Minerva, stile di Duris, con melagranata o pomo: in una lekythos *British Mus.*, *Catalogue of the vases*, III, p. 396, D 22; Kekule, *Reliefs*, p. 25; Reinach, *Repert.* I, p. 461, 1 (una lekythos simile in *Burlington Fine Arts Club Cat.* n. 135). Minerva seduta, con elmo in

con tali rappresentazioni (che variano nei particolari dell'abito e negli atteggiamenti, mentre dell'idolo non ci è detto se fosse stante o seduto) devono intendersi in senso non specifico ma generico, in quanto anche in quelle manifestamente prevale, insieme con lo stile più antico, il concetto religioso della divinità poliade, largitrice di abbondanza e di prosperità alla città ch'essa protegge. Senonchè il simbolo arcaico della melagranata, che questo infatti significa, e l'elmo deposto sulla mano assumevano un significato particolare e più preciso nel simulacro del tempietto sul bastione, dove si venerava appunto quella Νίκη Ἀθηνᾶ Πολιάς (1) che doveva alla città assicurare i beneficii della pace conseguita coll'ausilio delle sue armi vittrici. Similmente e con analogo simbolismo vedesi la melagranata non solo, come qui, nelle mani di Minerva rappresentata in qualche moneta di Side in Pamfilia, dove il Benndorf credette di avere trovato il prototipo dell'idolo di Atene (2), ma anche vedesi posta accanto al seggio della Vittoria, che è figurata seduta in alcune belle monete di Terina in Italia (3). Come poi è detto che Kalamis abbia imitato in una sua opera quel simulacro, così anche è lecito supporre una simile ispirazione in altre sculture attiche di carattere monumentale un po' più recenti, che si sono conservate e che rappresentano pariménti Minerva pacifica con l'elmo in mano o sul grembo: primieramente una delle figure di Minerva seduta nel bel fregio rilevato su quello stesso parapetto che stava attorno al tempietto di cui parliamo (4), poi un'altra molto somigliante in un frammento di bassorilievo trovato non lungi dal Partenone (5), infine la nota erma di Minerva del Museo Ludovisi-Boncompagni, anch'essa probabilmente proveniente dall'Acropoli di Atene (6).

testa ma con melagranata nella sin., in una oinochoe a f. n. in Altenburg, inedita,, ricordata da FURTWAENGLER in ROSCHER, *Lexikon*, I, p. 689 e *Masterpieces*, p. 445, nota 5. Minerva seduta davanti ad un'ara con elmo nella sin. e patera nella d. in vaso attico a f. n.: GERHARD, *A. V.* tav. 242, 1; REINACH, ib. II, p. 122, 5; cf. BENNDORF, *Kultbild d. Athena Nike*, p. 22, che ne notò le analogie con l'idolo del tempietto, l'origine del quale tuttavia egli mise erroneamente in relazione con la battaglia all'Eurimedonte e con l'imagine di Minerva nelle monete della vicina Side, dove ella appare di nuovo con la melagranata: opinione già confutata da KEKULE e CURTIUS ll. citt. e ora abbattuta dagli esempi attici citati e dalla melagranata di bronzo con la seguente iscrizione in lettere arcaiche; [Ἱ]ερο(ρ)όν [ἄγαλμα ἀνέ]θε[κε Διὸς γλαυ]ϙόπιδι [ϙ]όρει [πολι]όχο[ι δ]εκ[ά]τε[ν] (LOLLING, Ἐπιγρ. Ἀκροπόλ. n. 20; JAHN-MICHAELIS, p. 124, n. 281).

(1) SOPHOCL., *Philoct.* v. 134. SCHOL, ib.: οὕτως ἡ πολιοῦχος Ἀθηνᾶ Νίκη καλεῖται ἐν Ἀττικῇ; cfr. l'iscrizione della nota precedente. Nei disegni ricostruttivi del tempietto in LE BAS, op. cit. *Archit.*, tavole 2 e 3, la statua è rappresentata seduta con l'elmo sul grembo come nei rilievi di cui qui appresso.

(2) V. qui sopra nota 4.

(3) V. REGLING, *Terina*, pag. 26, n. 69, tavola III, ζζζ; STUDNICZKA, *Siegesgöttin*, tav. IX; n. 41.

(4) V. KEKULE. *Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike*, tav. II, fig. E, cf. ivi p. 7.

(5) LE BAS-REINACH, *Voyage*, *Mon. fig.* tavola XXXV cf. p. 63; SCHOENE, *Griech. Reliefs*, tav, XXXI 91, cf. p. 47, dove è riportata la menzione che fece il Ross (*Arch. Aufsätze* I. p. 123) di un altro bassorilievo simile ma di stile arcaico e ben conservato, che ora sembra scomparso.

(6) HELBIG, *Führer*[2], II, p. 88 sgg. n. 907; SCHREIBER, *Bildwerke der Villa Ludovisi*, n. 60: mi riservo di dimostrarne altrove la provenienza dall'Acropoli e indicare altresì il posto ove si ergeva insieme con le altre erme.

Ma d'altro canto il modo stesso come gli antichi scrittori parlano di quel simulacro, citato come termine di paragone e perfino come modello per artisti, ci fa intendere che quello fosse, almeno per Atene, una cosa inusitata e singolare; sicchè è lecito supporre già *a priori* che, se lì altre imagini esistettero di Minerva Vittoria, esse piuttosto rassomigliassero al tipo ordinario, e coesistente separato, della Vittoria, quale si presenta e si ripete anche nelle molteplici figure bellissime che sono rilevate nello stesso parapetto già ricordato (1).

Così noi sappiamo che gli Ateniesi, dopo i fortunati fatti d'arme nell'Acarnania nell'anno 426/5 a. C. dedicarono sull'Acropoli una statua di Minerva Vittoria, e un' iscrizione del IV secolo a C. contiene un decreto ordinante alcuni restauri di quella (2); d'altra parte Demostene in una sua orazione accenna al fatto che alcuni malvagi tagliarono le ali della Vittoria e poi si uccisero l'un l'altro in rissa per la spartizione della preda: al che lo Scoliaste aggiunge che quella era una statua di Minerva Vittoria con le ali d'oro e che la morte dei sagrileghi fu vendetta della dea (3). Io credo che tutte queste notizie si riferiscano ad un'unica statua di oro o di bronzo dorato (4); in ogni caso esse ci provano (e questo non vedo osservato da alcuno) che nel V secolo a. C. in Atene erano familiari ed

(1) Cfr. KEKULE, op. cit.; COLLIGNON, *Hist. de la sculpture grecque*, II, figg. 51-54. Certa è la coesistenza separata della personalità e del tipo della Vittoria, benchè al contrario BAUDRILLART, *Les divinités de la Victoire*, pp. 1 e 7, e J. E. HARRISON, *Mythology and Monuments of ancient Athens*, p. 366 e *Classical Review*, 1895, p, 187, abbiano affermato essere la greca Nike una più recente personalità prodottosi per scissione da Athena Nike (« separated off and developed attributes of her own, impossible when she was only a form of Athene. Such an attribute were her wings »). Questa teoria fu giustamente combattuta da SIKES, *Class. Review*, 1895, p. 232, ma cou la sostituzione di un altro suo errore, che cioè Nike, originariamente connessa con Giove e con gli agoni, non con le battaglie, sia una formazione ideata nel V secolo o tutt'al più nel VI, e che di conseguenza il concetto di Athena Nike (che presuppone Nike) debba essere molto più recente, al pari dello xoanon, di cui sopra p. 71, nota 3. Cf. anche BULLE, l, cit. p. 306 e 310. Ancor più strano è l'abbaglio della stessa HARRISON sul bassorilievo dell'Acropoli (fig. 11 a p. 367), del quale le due figure di Nike e Hebe sono indicate come leggiadro esempio dell'unione di Nike e Athena (cf. KEKULE, *Arch. Zeitung*, 1869-72, p. 105; PUTORTÌ, *Bull. archeol. comun.* 1911, p. 74)!

(2) KOEHLER, *Hermes*, XXVI, p. 43; C. I. A., IV, 2, p. 62, n. 198 c.; DITTENBERGER, op. cit., n. 136.

(3) DEMOSTH., XXIV, 138 (= 738, 14) e SCHOL.; riportati per intero nella già citata pagina 43 dell'opera di JAHN-MICHAELIS.

(4) Cfr. la Vittoria di oro che è registrata negl'inventarii epigrafici dell'Acropoli (C. I. A. II, 652, lin. 16; DITTENBERGER, II, 586). Il KOEHLER l. cit. suppose essere stata un' opera di bronzo, pur non avendo pensato a collegare l'epigrafe coi testi da me citati. Del tutto errata è l'opinione di FURTWAENGLER che se la immaginò di legno per identificarla con lo xoanon del tempietto. A confutazione del suo argomento, non potersi comprendere la necessità di un restauro in una statua di bronzo dopo un tempo sì breve e senza che lì siano avvenuti fatti cagionanti la distruzione di monumenti, basta ricordare le iscrizioni press'a poco contemporanee (341/39 a. C.) ove sono registrati i difetti e i danni della porta principale del Partenone (C. I. A. II, n. 704, 708; JAHN-MICHAELIS, p. 97, n. 12).

anche esposte al pubblico imagini di Minerva alata come la Vittoria. Ecco infatti come Euripide, nella tragedia Ion, fa invocare dal coro la dea di Atene:

> Te di parto inesperta,
> mia dea, te prego, o Pallade,
> a cui l'uscita aperta
> fu dal Titan Prometeo
> fuor dal cerébro del superno Giove,
> vieni, o Vittoria; il volo
> qua dagli aurei del ciel seggi beati
> volgi al Delfico suolo,
> all' umbilico della terra, dove
> dal venerato tripode
> parla il tempio Febeo gli oscuri fati (1).
>
> *(Trad. F. Bellotti).*

Pertanto l'arte nuova concretava in forme più chiaramente espressive il concetto politico–religioso di già simboleggiato nell' idolo arcaico del tempietto; e sulla medesima Acropoli e nel medesimo periodo di tempo comparivano al pubblico due manifestazioni diverse della divinità poliade, mallevadrice di vittoria e dei beni conseguenti: da un lato la Parthenos di Fidia nel massimo tempio, che per la sua piccola Vittoria sulla palma della mano mostrava sì l' intima unione ma in pari tempo la distinzione di Vittoria e di Minerva, onde questa nella statua del Partenone appariva solo come Νικηφόρος (2), a somiglianza del Giove di Olimpia dello stesso Fidia, che dava con ciò i primi esempi di siffatte rappresentazioni di divinità; d'altro lato le imagini, quasi direi più compendiose, di Minerva Vittoria aligera, un' eco delle quali ci resta ora nella poesia e negli altri documenti scritti già ricordati e forse anche nelle forme di due statue romane di che avrò a parlare in seguito (3).

***

La formazione di codeste imagini, o poetiche o artistiche, fu facilitata non tanto dal desiderio o dal bisogno di ravvicinare sempre più alle forme della Vittoria quelle rappresentazioni di Minerva che a lei si uguagliavano pel significato, quanto dal fatto che le somiglianze esteriori di questa con quella (per ciò che riguarda l'aggiunta delle ali) eransi già effettuate, indipendentemente dalla medesima, così nella concezione poetica come nella figurazione artistica di Minerva; sebbene anche questa verità sia stata riconosciuta non senza difficoltà e tardivamente.

(1) EURIP., *Ion.* vv. 452 sgg.: σὲ τὰν ὠδίνων λοχιᾶν | ἀνειλείθυιαν, ἐμὰν | 'Αθάναν ἱκετεύω, | Προμηθεῖ Τιτᾶνι λοχευ | θεῖσαν κατ' ἀκροτάτας | κορυφᾶς Διός, ὦ μάκαιρα Νίκα, | μόλε Πύθιον οἶκον, | 'Ολύμπου χρυσέων θαλάμων | πταμένα πρὸς ἀγυιάς κτλ.

(1) Cfr. ARISTOPH., *Equites*, v. 581 sgg.

(3) V. appresso p. 90.

Invero da un pezzo sono note le figure, abbastanza numerose, di Minerva alata forniteci dall'arte etrusca come questa che riproduco alla fig. 2 (1), ma fino a non molti anni

Fig. 2 — Specchio etrusco con figura di Minerva e di Ercole.

fa non si sapevano indicare figure simiglianti dell'arte greca; e questo fece sì che alcuno, con troppa fretta e poca prudenza, ne concludesse che siffatte figure fossero proprie soltanto della prima, e che la greca mai avesse dato le ali a Minerva, nemmeno quando la rappre-

(1) Un elenco di rappresentazioni etrusche di Minerva alata è dato da ROULEZ, *Annali d. Inst.*, 1872, p. 225; cfr. GERHARD, *Gottheiten der Etrusker*, (*Ges. Akad. Abhandl.*, I, p 294) ed *Etr. Spiegel*, tavv. 36, 134 (donde la nostra fig. 2), 246, ecc. FURTWAENGLER, *Gemmen*, tavola XVI, 12. Dall'elenco deve ora escludersi il vaso, *Arch. Zeitung*, 1851, tav. XXVII, molto raffazzonato (cfr. WERNICKE in *Denkm. alt. Kunst.* di K. O. MUELLER, 4ª ed., p. 41 alla tav. IV, 1), e la statuetta del Museo Gregoriano di cui parlo a p. 101.

sentò come Vittoria (1). Anche questa opinione, come quell'altra che nega l'esistenza di figure non alate della Vittoria, trasse motivo dalle notizie, grettamente interpretate, sul-

Fig. 3 — Monete con figure di Minerva e della Vittoria.

(1) Kekule, *Balustrade des Tempels d. Athena Nike*, 1869 p. 7. Cfr. sopra p. 70, nota 3.

l'idolo già ricordato del tempietto ateniese: due errori germogliati dalla medesima radice. In opposizione a questa opinione il numismatico Imhoof-Blumer pubblicò un bello studio accompagnato dalla tavola che si vede qui riprodotta (fig. 3), nella quale sono disegnate alcune monete della Beozia, di Siracusa, della Siria e della Bitinia, spettanti alcune al declinare del IV, altre al II secolo a. C. (1).

Mediante queste monete, nelle quali è chiara e incontestabile la figura di Minerva alata, il Blumer potè dimostrare che tale tipo non fu punto alieno all'arte greca, e per conseguenza avrebbe potuto incontrarsi, oltre che nelle monete, anche in altre classi di monumenti, sebbene egli non sapesse indicarne alcun esempio. Ma egli stesso, restringendosi troppo timidamente alla cronologia di quelle, ammetteva la possibilità di questo fenomeno solo in opere d'arte non anteriori al periodo dei successori di Alessandro il Grande, e concedeva che, avanti e durante il massimo fiorire dell'arte greca, Minerva Vittoria avesse dovuto rappresentarsi senza le ali (2): onde persistette a lungo l'opinione che quel fenomeno in Grecia avesse principiato proprio con l'arte decadente (3).

Fig. 4 — Vaso della collezione Faina e suoi particolari.

Quanto ingiustificata fosse tale restrizione lo dimostrai io stesso parecchi anni fa, pubblicando un vasetto (skyphos) scoperto nella necropoli di Orvieto, dove ora si conserva nella bella collezione del conte Eugenio Faina (4). In esso è dipinta in nero due volte la figura di Minerva (fig. 4), in ambedue i casi rappresentata in atto aggressivo; ma nell'uno è la solita figura della dea bellicosa (Promachos) in completa armatura, nell'altro la figura è simile ma ha le ali, e invece delle armi squassa, come Giove, l'egida lampeggiante e fragorosa, poichè qui ella è la terribile potenza eterea che passa sopra la terra colla furia dell'uragano.

(1) Op. cit. sopra, p. 71, nota 1.

(2) Ibid., p. 42.

(3) Cfr. PRELLER-ROBERT, op. cit., p. 230, nota 1; FURTWAENGLER, in ROSCHER, *Lexikon der Mythol.*, I, p. 704.

(4) « Athena alata e Athena senz'ali » in *Bull. d. Inst. Arch. German.*, XII, 1897, p. 307 sgg., tav. XII.

Il vasetto non solo è greco ma ateniese, e fu eseguito senza dubbio nel VI sec. a. C. Esso sarebbe bastato da solo a confutare tutte le esclusioni e tutte le restrizioni delle quali ho parlato; ma io potei addurre a conferma altri monumenti greci, allora da poco discoperti, cioè uno scarabeo di Cipro (fig. 5). un sarcofago di Clazomene (fig. 6) e il fregio (fig. 7) del Tesoro dei Sifnii, secondo altri dei Cnidii, a Delfo (1). A questi sono ora da aggiungere altri monumenti o ignorati allora o scoperti più tardi. Prima di tutti un'anforetta del Museo del Louvre (fig. 8), ov'è dipinta in nero Minerva seduta, in completa armatura e con due ali ricurve alla maniera ionica, sovr'una delle quali è posata la sua civetta, augurio di vittoria come

Fig. 5 — Scarabeo in sardonica da Amathus.

Fig. 6 — Fregio dipinto sopra un sarcofago di terracotta da Clazomene.

nella moneta di Agatocle riprodotta nella fig. 3, n. 2 (2). Anche questo, come il vaso Faina, fu trovato in Etruria, ma proviene ugualmente da un'officina ateniese del secolo VI.

(1) Lo scarabeo cipriota edito da MURRAY, *Handbook of Archaeology*, tav. XII, n. 9, p. 169, poi anche da FURTWAENGLER, *Ant. Gemmen*, Leipzig-Berlin, 1900, tav. VI, n. 56, pp. 30 e 310; il sarcofago clazomenio in *Antike Denkmäler d. Inst.* I, tav XLIV e p. 32 sgg.; il fregio delfico ed. da HOMOLLE in *Gazette des beaux arts*, 1895, I, p. 321 e poi da PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, VIII, p. 368, fig. 164 (per le tracce e i residui delle ali, di una delle quali vedesi la punta ricurva dietro la figura, v. la nota 3 alla p. 312 del citato mio scritto). Nello scarabeo Minerva ha due ali ricurve dietro in basso, l'elmo in testa, la lancia sulla mano d. e colla sin. alza un lembo della veste; in ambedue gli altri monumenti è in atto di ascendere il carro. Nel sarcofago Minerva, duplicata e con grandi ali al dorso e alette ai piedi, fu riconosciuta da me (altri proposero altri nomi); ora invoco a confronto anche la simile imagine in EURIP., *Ion.*, v. 1528 sg.: μὰ τὴν αρασπίζουσαν ἅρμασίν ποτε Νίκην 'Αθάναν Ζηνί γηγενεῖς ἔπ. Cfr. anche il vaso Feoli (ionico) con simile Minerva duplicata, ma senz'ali, ed episodii della guerra Troiana (GERHARD, *Auserl. Vb.* tav. CXIV), ricordato da me stesso l. cit., p. 312.

(2) POTTIER, *Vases antiques du Louvre* tavola LXXXVII, F 380, p. 132 (la nostra fig. 8 da una fotografia gentilmente inviatami dall'autore): Minerva ha l'elmo, la lancia nella sin., la d. stesa, e guarda indietro. Pel significato augurale attribuito alla civetta v. i passi antichi citati da GRUPPE, *Griech. Mythologie*, pagina 1066, nota 3.

Vi è poi un vaso con figure nere proveniente da Camiros, ora a Parigi (1), sul quale

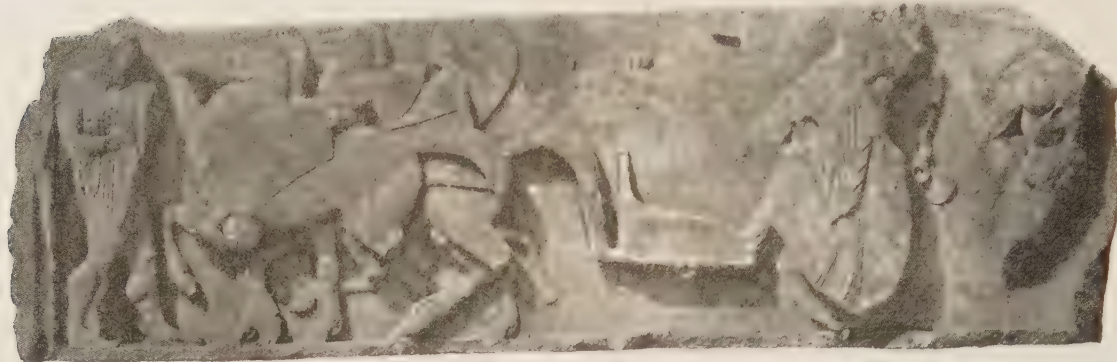



Fig. 7 — Fregio scolpito a bassorilievo su marmo, da uno dei Tesori di Delfo.

è rappresentata, in un solito schema arcaico, Minerva alata che vola sulle onde del mare, come vedesi anche in un altro vaso (2); ma qui ella porta sulle braccia un ignoto eroe morto (fig. 9) che ci rammenta non solo le simili imagini di Aurora recante Mennone (3) ma anche le analoghe descrizioni omeriche (4) del rapimento di Enea o di Ettore per le mani di Venere o di Nettuno o di Apollo (cfr. appresso la fig. 12). Oltre a ciò in una elegante tazza ionica vedesi dipinto in nero tra due occhioni un busto di Minerva, ai lati del quale spunta la sommità delle ali (5). Infine un altro sarcofago di Clazomene (fig. 10) ci esibisce fra due guerrieri una nuova figura della stessa dea in completa armatura e fornita di quattro ali, apposte in una foggia più decorativa che naturale (6).

Fig. 8 — Anforetta attica con figure nere.

Tutte queste opere (che ho stimato utile riunire insieme qui per la prima volta) ci mostrano Minerva sempre munita di ali, talvolta persino di due paia; e tutte altresì spettano allo stesso periodo dell'arcaismo dell'arte e propriamente dell'arte ionica (cui si ricollega anche l'at-

(1) De Ridder, *Catalogue des vases de la Biblioth. Nat. de Paris*, I, p. 172 sg., n. 260, fig. 23 (ripetuta nella nostra fig. 9).

(2) De Ridder, ibid., p. 128 sg., n. 220; Reinach, *Répert.*, II, p. 211, 5.

(3) Heydemann, *Pariser Antiken*, p. 77, n. 45, credette più probabile essere Aurora e Mennone nonostante l'armatura, ma pensò anche a Minerva con influenza etrusca. Cfr. anche Harrison, *Prolegomena to the study of the Greek Religion*, p. 308, nota 1.

(4) E 311 sgg., 344, 445: Y 325 sgg., 443 sg.

(5) Boehlau, *Die Ionischen Augenschalen* in *Athen. Mitteil.*, 1900, p. 54. fig. 13.

(6) *Antike Denkmaeler*, II, tav. LVIII; cfr. Zahn, *Jahrbuch des arch.Inst.*, 1908, p. 172 (il suo dubbio che la figura dell'altro sarcofago citato sia Minerva non è fondato, anzi è rimosso da questo nuovo esempio), che io ripubblico qui secondo il disegno ivi p. 170.

tica) che ebbe la sua culla nelle città greche dell'Asia e delle isole vicine, e che è ormai noto aver avuto una particolare smania di appiccar le ali a figure d'ogni sorta, sì animalesche come antropomorfe. È quello l'ambiente ove nacquero Archermos ed Aglaophon che, come dissi, si citavano come primi autori dell'adattazione delle ali alle figure della Vittoria; e di lì principalmente vennero all'Etruria ispirazioni e modelli per la sua arte. Ecco perchè sono frequenti in Etruria le figure di Minerva aligera e perchè, sia per questa sia per altra via, possano anche ricomparire in opere dell'arte laziale, come nella decorazione di due ciste prenestine, che sono nel Museo di Villa Giulia, una delle quali inedita e molto interessante per la novità dei soggetti che vi sono rappresentati (figure 11 e 12) (1).

Fig. 9 — Minerva recante il cadavere di un eroe.

Nessun dubbio può ormai sussistere che questo sia per l'Italia un motivo artistico non originale ma di seconda o di terza mano, e che esso sia nato nell'arte greca ionica e in un tempo molto più antico delle monete che ho mostrate, e che, prima che nei conii monetali, sia comparso in altre opere fatte nelle tecniche più varie. Tuttavia la rappresentazione di Minerva con le ali è sempre una rarità in confronto delle ordinarie rappresentazioni della medesima dea; e quelle che ho potuto ricordare appartengono tutte all'arte decorativa o alle arti minori.

Fig 10 — Fregio in un sarcofago di Clazomene.

(1) Per la prima v. A. DELLA SETA, *La Collezione Barberini* in *Bollettino d'arte d. Min. d. I. P.*, III, 1909, n. 5-6, p. 25, fig. 18 e p. 42 sg., dove anche la precedente bibliografia (la presente fig. 9 da una mia fotografia). Minerva, che qui assiste Perseo, ha grandi ali e indossa il peplo e l'egida, ma ha deposto in terra l'elmo, che è ricurvo a foggia di berretto frigio. Questa foggia ellenistica (cfr. i rilievi di Pergamo: BAUMEISTER, *Denkmaeler*, II, fig. 1433) riappare nell'elmo della dea stessa e di due guerrieri in un'altra cista Barberini (v. loc. cit., p. 40, cfr. Minerva di un vaso da Ruvo, *Annali d. I.*, 1869, tav. G H) e poi anche in monete romane della

Fig. 11 — Particolare di una cista a graffiti da Palestrina.

Repubblica con imagini credute di Roma (v. Roscher, o. c., IV, pp. 146, n. 3, 150, n. 6). L'altra cista, proveniente dagli scavi Franciosi, è inedita: il corpo è liscio con decorazioni a traforo, il coperchio è ornato del graffito riprodotto nella nostra fig. 10 dalla fotografia di un disegno, amichevolmente prestatami dal direttore professor G. A. Colini. Io vi riconosco due episodii della guerra troiana: *A*) Diomede, incitato da Minerva (cfr. *Iliad.* E 121–132 e 296–351), corre a ferire Venere che vuol portar via Enea abbattuto da una formidabile sassata e già da lei parzialmente coperto da un drappo, mentre un cane da guerra precorre a morderlo; è questo il primo riscontro ad una rappresentazione analoga nel vaso Feoli, già citato sopra p. 79, nota 1, dove Venere è parimente alata (già per la differenza fra il vincitore che ha la barba e l'Achille imberbe dell'episodio seguente non si può pensare ad Aurora e Memnone). *B*) Qui poi è il primo esempio grafico di un episodio descritto da Ovidio, *Metam.*, v. 71 sgg. e prima dall'autore delle Κύπρια e da altri (cfr. Roscher, *Lexikon*, II, p. 1695 sgg.): Achille, imberbe, con la spada impugnata corre contro Cigno (Kyknos) figlio di Nettuno che è scivolato scosciandosi; tra loro è un soldato con elmo più semplice, credo il licio Menoetes, cui già mancano le forze o per

* * *

Ma noi abbiamo ora la fortuna di possedere anche un monumento della grande arte che fino a poco fa ci mancava. Eccolo riprodotto nella tavola IV e nelle figg. 13-13 *bis* (1).

Fig. 12 — Coperchio graffito di una cista da Palestrina con episodii della guerra Troiana.

È per l'appunto Minerva Vittoria che è risorta non dal suolo di Grecia e di Atene, dove aveva gli onori del culto, ma dalla terra non meno sacra d' Italia e precisamente

paura o per colpo ricevuto, e insieme un cigno che lo guarda e che manifestamente preallude all' imminente metamorfosi dell' eroe troiano (come è nelle rappresentazioni dell'altro Cigno re di Liguria: cfr. ROSCHER, p. 1699, lin. 21); a d. e sin. due scudieri reggono i cavalli impennati dei duellanti. Tra le due scene vedesi Ercole seduto verso la prima ma col capo rivolto verso l'altra, quasi spettatore di ambedue e Genio tutelare dell'esercito di Agamennone, di cui fu il precursore vittorioso nella Troade (la testa di uno scudiero e parte delle ali di Minerva sono, nell' originale, coperte dalla piastrina del manico). I disegni di queste e delle altre ciste congeneri sembrano derivati da modelli greci del IV o del III secolo a. C., probabilmente per il tramite della Campania anzichè dell' Etruria, come generalmente si crede: si notino infatti le loro affinità coi dipinti dei vasi della Magna Grecia.

(1) Le figure da fotografie del prof. Vaglieri.

dai porto antico di questa Roma, che tutti gli dei accolse e con tutte le loro forme. È una scultura in marmo di dimensioni colossali, scavata nell'estate scorsa in Ostia e pubblicata con una breve nota del prof. Vaglieri nelle *Notizie degli scavi* (1).

Fig. 13 — Profilo destro della scultura di Ostia.

Confesso che, quando vidi per la prima volta questa scultura, ne ricevetti una grande e grata impressione non solo pel suo pregio artistico, ma anche perchè una siffatta scoperta, in grazia del tipo qui ripetuto, mi pareva una risonanza ed una integrazione insieme di un tema già da me trattato con esito favorevole; ond' io mi sentii attratto a riprendere quel tema che mi dava motivo a nuove osservazioni, e da queste ha avuto origine questo mio nuovo discorso.

Guardiamola dunque, questa dea della pugna e della vittoria, veramente nobile e solenne nell'aspetto e negli atti. Disgraziatamente il marmo è mutilato nella faccia, nel triplice cimiero dell'elmo, nelle braccia e nello scudo; ma anche così la figura non cessa di essere grandiosa ed ammirevole. La dea è vestita di un ricco e lungo peplo fluente fino al suolo e superiormente rimboccato e cinto un po' più su dei fianchi; ed è riconoscibile dall' elmo e dallo scudo che tiene appoggiato in terra colla mano destra. Se il suo petto è sguarnito dell'egida, questo è un fatto non nuovo, ma frequente, soprattutto in quelle rappresentazioni di Minerva, ove più che la natura bellicosa spicca il carattere morale e benefico della dea (2). E qui ella ci ap-

(1) Anno 1910, pp. 229-231.

(2) V. p. es. SCHÖNE, *Griech. Reliefs*, tavole VII, IX, XII, XVI; COLLIGNON, op. cit.,

parisce ferma soltanto sopra uno dei piedi, mentre l'altro che è indietro tocca appena colla punta il suolo come in un passo incompiuto, quasi ella sia venuta ora di cielo in terra a incoronare il vincitore; poichè appunto il braccio sinistro, ora mancante, doveva essere alzato nell'atto di porgere una corona. È lo stesso gesto che si vede in alcune delle monete che ho già presentate (figg. 3, nn. 4 e 11); nè solo in ciò esse concordano con la nostra statua, ma sì anche in tutto l'atteggiamento e nell'abito.

Fig. 13 *bis* — Profilo sinistro della scultura di Ostia.

Dopo ciò io credo che il Vaglieri non insisterebbe nella sua proposta di riconoscere in questa figura una Vittoria del tipo di Roma-Minerva, o addirittura una Roma alata (*Roma Victrix*, secondo un'idea suggeritagli dal prof. Milani) che però egli stesso riconosce che sarebbe affatto nuovo nell'arte. Infatti di una simile effigie di Roma dea non si ha alcun esempio tra le numerosissime rappresentazioni che ne abbiamo nelle monete e in ogni altra specie di monumenti. Il vero significato di quest'opera ci è dato dal posto ch'essa occupa nella storia del tipo figurativo che ho sopra accennato; ma per chi volesse altre prove vi è anche una moneta di Domiziano (v. la fig. 26 in fine) che ci mostra Minerva alata, ufficialmente accolta anche nella tipologia romana (1).

I, figg. 196 e 222, I, fig. 70: cfr. PRELLER-ROBERT, op. cit., I, p. 191, nota 3; FURTWAENGLER, *Masterpieces*, p. 361.

(1) COHEN, *Médailles imp.*, 2ª ediz., vol. I, Domitien, p. 496, n. 294 (1ª ed., p. 397, n. 71): nel diritto testa di D. con la leggenda « Imp. XXII, cos. XVII, cens. P. P. P. » MUELLER-WIESELER, *Denkmäler d. a. K.* II, tav. 20 numero 220b. Cfr. ECKEL, *Doct. Num.*, V, p. 84;

E dal posto che alla nostra scultura compete nella storia generale dell'arte antica sapremo anche il suo valore, che non è piccolo. Questa statua, trovata in terra romana, è romana altresì per la lavorazione materiale del marmo, invero non priva di difetti e di durezze e fatta ad uso decorativo, che può essere attribuita alla seconda metà del I secolo od anche ai primi anni del II secolo dell' Era Volgare; tuttavia l'invenzione e lo stile dell'opera sono, non romani, ma greci. Lo scultore dei tempi dell'Impero non ha fatto di più che adattare al suo fine (e vedremo poi qual fosse) una scultura greca molto più antica, ossia del IV secolo av. Cr. Chi ha famigliarità con i monumenti della plastica antica non esiterà a riconoscerlo.

Sarei troppo lungo se volessi dimostrare con esempi che così la forma come il panneggiamento della veste si accordano con la moda e con lo stile proprii della scultura di quel secolo. Basterà che io presenti prima (fig. 14) le figure scolpite ad alto rilievo sopra una delle colonne del tempio di Efeso (1); e poi ricordi due statue di Apollo, da me stesso pubblicate nel II volume della *Ausonia*, che per il loro vestimento, simile al femmineo, ben si prestano al confronto.

Fig. 14 — Altorilievo scolpito attorno ad una colonna marmorea dell'Artemision di Efeso.

La prima è una statua di Gortyna, della quale io dimostrai lo stile prassitelico (2); la seconda è una statua colossale che sta nel cortile del palazzo Borghese e che ripresento qui (fig. 15) senza la testa, non sua e femminile, laddove la statua, com' io dimostrai, è una

IMHOOF-BLUMER, loc. cit., p. 8. La zincografia della nostra fig. 26 è tratta dal calco di un esemplare del Medagliere Vaticano gentilmente favoritomi dal prof. Serafini.

(2) A. H. SMITH, *Catalogue of Sculpture in the British Mus.* II, n. 1206, tav. XXIII; COLLIGNON, op. cit., p. 398, fig. 206; BRUNN-BRUCKMANN, n. 52; ROBERT, *Thanatos*, p. 37 e tavola III, *Bull. arch. com.*, XIV. 1886, tav. I-III. La nostra fig. 14 è tratta dal disegno, poco conosciuto, di LANGL, *Goetter- und Heldengestalten*.

(2) *Ausonia*, II, p. 16 sgg., tavv. IV-V; poi da una migliore fotografia in *Monum. ant. dei Lincei*, vol. XVIII, tav. IV, p. 257 sgg.

Fig. 15 — APOLLO CITAREDO - Statua nel Palazzo Borghese, Roma. (Avambracci di restauro moderno).

copia del celebre Apollo Palatino, opera di Scòpa, collocata da Augusto nel magnifico tempio di Apollo sul Palatino (1). Si ponga attenzione qui specialmente ai due sboffi laterali e profondi che scendono dalle ascelle, al fascio di pieghe che cade giù a terra allargandosi a foggia di cono tra l'uno e l'altra piede, e infine quel groppo tondeggiante sul mezzo della cintura che è un segno caratteristico, direi quasi una cifra, che si ritrova anche in un'altra copia meno pregevole dello stesso originale nel palazzo Corsini a Firenze. Si riguardi ora la scultura di Ostia, e vi si vedranno ricorrere, riuniti insieme, tutti tre questi motivi caratteristici. Le somiglianze, alle quali concorrono anche le proporzioni e il portamento della figura snella ed elegante, saranno, io credo, manifeste a tutti.

E se si guardi la testa, si ritrova anche qui, nonostante i guasti, alcunchè dello spirito e della maniera di Scòpa, in quel suo piegarsi da un lato con lo sguardo degli occhi profondi vagante verso l'alto e nelle energiche fattezze del volto ombreggiato dalla massa copiosa dei capelli e dell'elmo.

Nè senza intenzione ho ricordate e riprodotte qui sopra le figure della colonna di Efeso. Tra queste è una figura di giovane, che alcuno crede esser Thanatos, il dio della morte, e che è assai somigliante alla nostra Minerva per l'atteggiamento, per la disposizione della chioma e, ciò che più monta, per la forma e lo stile delle ali insolitamente ampie e lunghe (2). E poi quella caratteristica ondulazione di piegoline orizzontali ed oblique, quasi gualciture della stoffa, che si notano nei vestimenti delle figure della predetta colonna ed anche di un'altra del medesimo tempio (3), ritornano anche nel panneggiamento della statua ostiense, nonostante la sua lavorazione un po' sommaria e per solo uso decorativo: il che è segno esser questo un tratto dello stile della scultura originale. Si sa, per mezzo di Plinio (4), che Scòpa fu tra gli artisti chiamati a lavorare per la decorazione del tempio di Diana in Efeso: ora sarà soltanto un fenomeno del caso questa nuova concordanza che possiamo aggiungere alle altre già segnalate tra lo stile scopasiano e quello della scultura ostiense? E giunto a questo punto io potrei andare anche più innanzi e ricordare tre cose, e cioè:

1° Pausania (5) ci ha conservato la notizia che all'entrata del tempio Ismenion a Tebe erano due sculture (evidentemente simmetriche) l'una di Fidia rappresentante Mercurio, l'altra di Scòpa rappresentante Minerva, e che perciò si chiamavano πρόναοι, cioè

(1) *Ausonia*, ibid., pagine 21, 27 e 65, tavole VI-VII.

(2) In un frammento dell'angolo di un pilastro scolpito del medesimo Artemision veggonsi i resti di due figure di Vittorie conducenti una pecora e un vitello (A. H. Smith, *Catalogue* cit., n. 1212; A. S Murray, *Journal of the Royal Institute of British Architects*, III ser., vol. III. 1895, p. 49, fig. 6): ma tali resti sono così meschini che viene perciò a mancarci il confronto, che sarebbe stato molto opportuno, colla scultura di Ostia; solo posso rilevare dalla pubblicazione che l'estremità conservata di una delle ali concorda per ampiezza e per stile colla scultura stessa e con la figura di Thanatos.

(3) Amelung, *Bullettino d. Ist. Arch. Germ.*, 1900, p. 200, fig. 1; anche Murray, l. cit., fig. 6. Le particolarità dello stile delle vesti sono ben visibili nella citata tav. di Brunn-Bruckmann.

(4) *Nat. Hist.*, XXXVI, 95. I dubbii espressi su questa notizia sembrano ingiustificati.

(5) Op. cit., IX, 10. 2.

posti all'ingresso del santuario (e vedremo che una destinazione simile ebbe il marmo di Ostia);

2° Una delle monete che ho mostrate con la figura di Minerva alata (fig. 3, n. 1) è della Beozia, cioè della regione stessa dove era il santuario ora ricordato;

3° Scòpa, il grande artista del IV secolo a. C., era nativo dell'isola di Paros, e la sua arte si svolse nel ciclo della tradizione ionica, dalla quale, come vedemmo, germogliò il tipo di Minerva alata; onde potrebbe supporsi una relazione tra l'idea ispiratrice di quell'effigie monetale (che, si noti, nel continente greco è unica) e le forme date da Scòpa alla Minerva dell'Ismenion, e quindi come corollario potrebbe ancora supporsi un'ulteriore relazione tra quella Minerva e questa nostra di Ostia.

Ma giunto a questo punto io mi fermo per non correre il rischio di dare a questa opera una paternità discutibile; e mi contento di averne rilevato le note peculiari che permettono di ricondurne l'originale all'ámbito della grande arte del IV secolo a. C., probabilmente sotto l'ispirazione di Scòpa, o nella scuola di lui.

Così la bella scoperta di Ostia, nel tempo stesso che ci ha messi in presenza di un grandioso monumento romano rappresentante Minerva Vittoria, ci rivela anche un nuovo prototipo della grande arte greca dei migliori tempi. Come si vede tanto da questa scultura quanto dalla moneta sopra ricordata di Domiziano, ambedue documenti pubblici e presso a poco contemporanei, i Romani accettarono dai Greci, non più tardi del primo secolo dell'Impero, e l'idea e il suo simbolo visibile.

***

È questo un fenomeno tanto degno di attenzione quanto raro; e però io credo di far cosa utile e compita presentando qui due altri esempi anch'essi nuovissimi, di siffatta accettazione (fig. 16-17 e fig. 18). Per un caso questi riscontri alla scultura del sobborgo di Roma ci sono offerti dal territorio che appartenne alla sua rivale acerrima, Cartagine. Sono infatti due statue di marmo scoperte due anni fa in un tempio di Apollo a Bulla Regia, città romanizzata della Numidia. Anche in queste pregevoli sculture, diversamente conservate ma simili per significato e attributi, vedesi Minerva, ancor più chiaramente contraddistinta dall'egida, parimenti fornita di ali (scomparse nella seconda che le aveva di bronzo) e parimenti foggiata, in ciascuna delle due statue, da un prototipo greco che per l'una fu manifestamente la Parthenos di Fidia, per l'altra un ignoto originale, nato probabilmente nell'ámbito dell'arte ionica della seconda metà del V secolo a. C. (1). E l'una conserva la

(1) Per la prima, alta m. 1.92, v. A. MERLIN, *Notes et documents publ. par la Direction des antiquités et arts*, 1908, p. 13, tavv. IV, 3, e VII, 2; A. SCHULTEN, *Jahrbuch d. Instituts, Anzeiger*, 1908, p. 222, fig 7. REINACH, *Répert. de la statuaire*. IV, p. 166, n. 3 « Athena-Abondance ». Per la seconda, alta m. 1.30, v. MERLIN, ibid., p. 10, tav. IV, 2 (dans le dos, deux encastre-

compostezza ieratica e la solennità della sacra imagine che veneravasi nel Partenone (1); all'altra l'impeto dell'azione e l'agitarsi delle vesti conferisce una più spiccata simiglianza con le ordinarie imagini della Vittoria. Lavorata con cura e delicatezza, questa seconda può dirsi proprio la sorella e compagna dell'Apollo Citaredo nel Braccio Nuovo del Vaticano (fig. 19) (2), cui è similissima per la snellezza e l'agilità delle membra, per la grazia dell'atteggiamento, per lo stile dell'abito leggiero e svolazzante, e, un tempo, altresì per la corrispondenza tra le sue ali aperte e il manto libero e disteso del Citaredo (3); ed è pertanto una prova di più di quella specialissima tendenza artistica, che fa sentire la sua influenza negli stessi bassorilievi del più volte ricordato parapetto del bastione ateniese (4) e che mette capo non solo alla Vittoria di

Fig. 16 — MINERVA.
Statua di marmo trovata a Bulla Regia (Numidia).

ments minuscules symétriques, ont dû servir à fixer des ailes dont on n'a rien retrouvé); SCHULTEN, ibid., p. 225, fig. 10; REINACH, ibid., p. 172, n. 8. Tutti ammettono che anche la seconda statua avesse gli stessi attributi della prima. Ambedue in *Musée Alaoui*, tav. XXXIII, 2 e 3, nn. 1017 sg. e in *Emporium*, vol. XXIX, 1909, pp. 198, 200 e 201, le cui figure sono qui riprodotte dagli zinchi gentilmente prestati dall'editore.

(1) Tranne qualche attenuazione del severo stile originale: p. es. per le fattezze un po' più delicate del volto e per l'acconciatura dei capelli si accosta più alla copia di Pergamo (WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern*, tav. XLIII, n. 3), e per lo stile dell'abito e la soppressione della piega verticale pendente dal ginocchio alla statua pergamena, ibid. n. 9 e alla nota statua di Antiochos nella Collezione Ludovisi.

(2) AMELUNG, *Die Sculpt. d. Vat. Mus.* I, n. 41.

(3) Tracce del manto, che invero era richiesto dal cerimoniale, sono state accertate da Amelung.

(4) Cf. p. es. KEKULE, *Reliefs*, tav. III, H = STUDNICZKA, *Siegesgöttin*, tav. X, fig. 49.

Peonio in Olimpia (1), ma anche all'Apollo Citaredo degli Orti Sallustiani (fig. 20), e alla Diana di Gabii (2).

Qui potrebbe anche chiedersi, dopo ciò che ho detto sopra, se l'aggiunta delle ali si debba veramente allo scultore di queste statue o queste non ripetano due opere greche che già le avessero e rappresentassero Minerva Vittoria (3). Ma, in ogni caso, così come nelle statue di Bulla Regia, Minerva non apparve mai in Grecia, o almeno non ne abbiamo alcun indizio. La dea anche in questi due marmi probabilmente tendeva col braccio destro, ora perduto, la corona; ma ella è stata sovraccaricata con altri attributi, poichè le è stato messo nella mano sinistra il corno dell'abbondanza, ed inoltre alla statua meglio conservata si è imposta sull'elmo una corona turrita (se l'avesse o no anche l'altra non sappiamo, mancandole la testa): i quali attributi guastano in verità il garbo semplice della composizione primitiva, ma valgono egregiamente a significare un'idea romana più vasta e più comprensiva.

Mentre nella Minerva Vittoria dei Greci si fondevano insieme due soli concetti intimamente connessi fra loro, in questa novella effigie i Romani, coi mezzi forniti dall'arte di quelli, adattarono e compendiarono tre concetti, aggiungendovi quello della deità tutelare della città, che di questa assicura e conserva la prosperità e la ricchezza e che si assimila poi con la Fortuna. Come si sa, il tipo greco di tali deità o personificazioni simboliche, fondato appunto

Fig. 17 — MINERVA.
Statua di marmo trovata a Bulla Regia (Numidia).

(1) AMELUNG, loc. cit. e *Bullett. d. Istit. arch. germ. in Roma*, XVI, 1901, p. 29 sg.

(2) Per il primo, ora a Copenaghen, v. *La Glyptothèque Ny-Carlsberg*, tav. XXXIII, p. 55; cf. il mio studio in *Ausonia*, II, 1907, p. 55 sg., fig. 26, che è la stessa figura qui di nuovo riprodotta. Per la seconda, ora a Monaco, v. CLARAC, tav. 566, n. 1246 B; FURTWAENGLER, *Masterpieces*, p. 439 sg. fig. 180.

(3) Nè Merlin nè Schulten accennano alle rappresentazioni di Minerva Vittoria, e tutto attribuiscono al tardo scultore; anzi il secondo (pag. 224) nega ogni nesso tra questo scultore e le figure di Minerva alata nei vasi dipinti: invece questo mio studio dimostra la continuità della tradizione. Non è impossibile che la statua dedicata dagli Ateniesi sull'Acropoli dopo la vittoria nell'Acarnania (v. sopra p. 74) nell'a. 425, cioè nel tempo della massima influenza di Fidia, avesse un aspetto simile alla statua di Bulla Regia, beninteso senza il corno d'abbondanza e la corona murale.

sul concetto e sul tipo della Fortuna od anche della Vittoria (1), ha per segno caratteristico la corona turrita (cui non di rado si aggiunge il corno dell'abbondanza); e non è da maravigliarsi che i Romani con premura se l'appropriassero ai loro fini, talvolta anche per uno dei modi d'immaginarsi la loro dea Roma, che a tal tipo manifestamente si conforma nelle visioni di Virgilio e di Lucano (2) e in parte ancora nelle enfatiche descrizioni di Sidonio Apollinare. Merita appunto di essere rilevato, qui di passaggio, il fatto che queste, pur offrendoci l'imagine di lei nel più comune aspetto di guerriera, le conservano tuttavia la corona turrita in capo, ma non sola, bensì sovrapposta all'elmo, com'è nella statua di Bulla Regia (3). Siffatta corrispondenza è di non lieve momento, perchè ci prova quanto sia stato affrettatamente errato il giudizio di Carlo Purgold (4), secondo cui Sidonio avrebbe di proprio arbitrio e invenzione perpetrato una combinazione plasticamente impossibile di due attributi incompatibili. Ora la scoperta di Bulla Regia ci prova che il mediocrissimo Sidonio non ha nemmeno il merito, se tale può dirsi, di codesta invenzione (5), e che siffatta com-

Fig. 18 — MINERVA. Statua di marmo trovata a Bulla Regia.

(1) Cfr., oltre le citate monete di Terina, la moneta di Demetrio II di Siria (Nike con corona murale in testa, nelle mani corona e ramo di palma) e quella di Alessandro Bala (N. con áncora e timone nella d., cornucopia nella sin.) presso IMHOOF-BLUMER, l. cit., p. 37, nn. 100 e 101 con le relative osservazioni. Pel primo tipo basta ricordare la Tyche di Antiochia, opera di Eutychides.

(2) VIRG. *Aen.*, VI, 784 sg., la rassomiglia a Cibele: « qualis Berecynthia mater Invehitur curru Phrygias turrita per urbes ». LUCAN., *Pharsal*, I, 185 sg.: « Ingens visa duci patriae trepidantis imago.... Turrigero canos effundens vertice crines ».

(3) SIDON., carm. V, 13 sgg.: « Sederat exerto bellatrix pectore Roma Cristatum turrita caput, cui pone capaci Casside prolapsus perfundit terga capillus ». Cfr. carm. II, 392: « inclusae latuerunt casside turres ». In questo secondo esempio le torri sono stranamente coperte dall'elmo sovrapposto, ma nel primo devono intendersi messe sopra l'elmo.

(4) *Archaeologische Bemerkungen zur Claudian und Sidonius*, Gotha, 1872, p. 22. La stessa cosa ripete FRANZ RICHTER in ROSCHER, *Lexikon*, s. v. *Roma*, IV, p. 162.

(5) Io credo che nemmeno possa dirsi ch'egli ce ne dia il primo esempio poetico, perchè il

binazione, se anche non sia nè bella nè lodevole, fu tuttavia possibile pei Romani, che già molto prima l'avevano effettuata nell'arte per esprimere visibilmente un concetto di natura più ampia e più comprensiva.

Così l'essere divino, che vedesi espresso da questo monumento dell'Africa con segni e proprietà di tre deità distinte, potrebbe ben denominarsi Minerva Vittoria Fortuna: una specie di santa trinità nell'unità. È questo uno dei fenomeni determinati dalla tendenza o, meglio, dal bisogno del pensiero religioso (sentito già nel mondo greco e poi di più nel romano) di sintetizzare ed unificare in una sola personalità divina l'essenza e le proprietà divise in diverse personalità; sintesi ed unificazione espresse simbolicamente in opere d'arte mediante la riunione, un po' barocca, di molteplici attributi in un' unica figura fondamentale. Di qui le numerose imagini Pánthee dei tempi dell' Impero, che ci sono pervenute in piccoli bronzi, in lucerne, in gemme, in monete, rarissimamente in opere di marmo (1). In tutte queste il tipo

Fig. 19 — APOLLO CITAREDO - Statua di marmo al Museo Vaticano. (Testa, braccia, cetra e altre parti restaurate).

verso di Rutilio, *De reditu suo*, I. 117, « aurea turrigero radient diademata cono » (che lo stesso Purgold, p. 23, ha riportato come concordante con l'imagine sopra ricordata di Virgilio e di Lucano) rappresenta invece un' imagine di Roma simile a quella descritta da Sidonio, cioè con *elmo portante una corona turrita;* chè questo significa, a mio avviso, il *turriger conus*, il quale non può intendersi corona, ma sì elmo per sineddoche; cfr. VIRG., *Aen.*, III: « et conum insignis galeae cristasque comantes ». Nè bene il Forcellini, s. v. *conus*, spiega: « corona turrita in conum elevata, qualis est Cybelis », spiegazione archeologicamente assurda.

(1) Veggasi p. es. ROSCHER, *Lexikon d. Mythol.*, I, p. 1534 sgg. e 1555 sgg.

fondamentale è di solito quello della Fortuna, più raramente quello di Minerva alata, come si vede nella statua meglio conservata di Bulla Regia (1). La quale è oltremodo interessante

Fig. 20. — APOLLO CITAREDO. Statua di marmo nel Museo Jacobsen a Copenaghen.

(1) Un esempio di Minerva Panthea alata si ha nella lucerna edita da MINERVINI, *Bull. arch. nap.* 1855, p. 182 tav. VII, 1 e poi da HÉRON DE VILLEFOSSE, *Monum. Piot.* V, 1899. p. 181, fig. 44, che male denominò la figura Roma Panthea, mentre il primo meglio la disse Fortuna Panthea.

per ciò che (relativamente sobria a paragone delle innumerevoli rappresentazioni congeneri e certamente lavorata nel primo secolo dell'Impero) ci rappresenta un saggio ancora discreto, e tra i più antichi, di quella commistione artificiosa di cui parlo e che col tempo giunse ad essere persino mostruosa.

Oltre a ciò questa scultura, a differenza delle ricordate imagini minime destinate ai Lararii o ad altri usi privati, ha il grande pregio di essere una statua di grandi proporzioni e già destinata, insieme con l'altra più mutilata e acefala, al pubblico culto in un tempio (dove stava a riscontro di un'altra divinità poliade maschile) (1) e di presentarci inoltre una bella e nobile figura derivata da un insigne originale dei bei tempi de l'arte greca, similmente alla statua di Ostia. Ma tra l'una e l'altra scultura vi è una notabile differenza per ciò, che quella scoperta in Africa ci presenta un tipo greco contaminato dall'aggiunta di elementi estranei, laddove la scultura di Ostia, come s'è veduto, riproduce il suo modello puro e inalterato.

***

Ma quale uso si fece anticamente di questa scultura? Come abbiamo veduto, essa è lavorata in un grosso blocco di marmo, che dietro e sopra assume forma di pilastro: perciò non vi può esser dubbio che tal blocco abbia fatto parte di un pubblico monumento architettonico, del quale possiamo anche congetturare la specie. Il Vaglieri asserì senz'altro ch'esso « formava uno stipite di una porta o di un'arco »; ed a me sembra ch'egli siasi avvicinato al vero. Infatti codesto blocco di marmo non potè esser messo in opera da solo, ma sì in corrispondenza con un altro simile; e questo io deduco non solo dalla forma del blocco stesso, ma altresì dalla considerazione che la figura di Minerva richiama necessariamente un riscontro, perchè qui essa regge lo scudo non presso la gamba sinistra, come di regola, ma presso la destra, e offre la corona stendendo non la mano destra ma la sinistra: le quali modificazioni s'intendono soltanto per le leggi di simmetria, quando vi sia stata una seconda figura simile in atteggiamento inverso e più naturale.

Dunque dovevano essere nello stesso monumento due figure che si corrispondevano simmetricamente, a somiglianza delle Vittorie che ornano i quattro piedistalli sporgenti da ciascuna delle due fronti dell'Arco di Costantino in Roma, e di altre coppie di Vittorie colossali e simmetriche fatte a rilievo su alcune lastre, che si scopersero a Cartagine, dove certamente ornavano un analogo monumento pubblico (2). Anche qui si hanno imitazioni di modelli ellenici eseguite nell'epoca romana imperiale, come nel monumento di Ostia.

(1) MERLIN, op. cit. pag. 12, tav. IV, 1; SCHULTEN, loc. cit. p. 223, fig. 9; REINACH, *Répert.* IV, p. 29, n. 2; *Emporium*, p. 197. Fu denominato Saturno, e regge anch'esso il corno d'abbondanza ed ha la corona murale sul capo velato.

(2) GAUCKLER, *Musées de l'Algerie et Tunisie*, VIII, 2, tav. I, p. 5 sgg. (REINACH, *Répert. d. st.*. II, p. 379, n.° 2): Vittoria reggente un trofeo, alta m. 3, trovata insieme coi frammenti di altra simile di riscontro. – Ibid., tav. II e tav. III, n. 1 (REINACH, op. cit. n.° 4): Vittoria intera, alta m. 3,04 e busto di altra invertita e di riscontro, portanti ciascuna un corno d'abbondanza. GAUCKLER, a p. 11 riferisce es-

Quanto a questo monumento, non essendosi rinvenuto il pezzo di riscontro, benchè molto ricercato per gli scavi, noi veramente possiamo restare incerti se in esso la corrispondenza delle sculture fosse così esatta come negli esempi ora ricordati.

Infatti noi abbiamo uguali ragioni per pensare che la seconda scultura, non rinvenuta, o ripetesse la medesima figura di Minerva oppure rappresentasse la sua indivisibile compagna, la Vittoria, così somigliante a quella per aspetto ed attributi. Nella prima ipotesi, invero, non vi è alcuna difficoltà ad ammettere in uno stesso monumento (specialmente se vi concorrevano ragioni di simmetria decorativa) una duplicazione della figura di Minerva; poichè proprio per Minerva abbiamo esempi di codesta non comune duplicazione, nè soltanto di due figure simili sì ma variate, come quelle del vaso Faina che ho prima mostrato, ma anche di due figure esattamente eguali, come le abbiamo vedute nel sarcofago dipinto di Clazomene e come si vedono in altri monumenti ancora, ove il fenomeno non è certamente determinato da motivi decorativi (1).

L'altra ipotesi poi (che cioè fosse figurata Minerva da una parte e la Vittoria dall'altra) rispecchia una cosa ovvia e però non ha bisogno di dimostrazione. Narra Eustazio che Tolemeo Filadelfo, allestita con grande magnificenza una solenne processione ad onore di Alessandro il grande, fece un carro trionfale tirato da elefanti, sopra il quale era collocata una statua di oro dello stesso Alessandro fiancheggiata a destra e a sinistra da una statua di Minerva e da un'altra della Vittoria, a significare ch'egli era stato e saggio e vittorioso insieme; poichè l'unione dell'una con l'altra dea, che si manifesta nella forma più comprensiva e perspicua nel concetto e nel culto di Athena Nike (Minerva Vittoria), simboleggia, com'ei dice, l'idea che il senno è vittorioso dappertutto (2). E col senno, non meno che con la mano, operarono i Romani sul mondo, e quello diresse e sostenne dappertutto le loro armi vittoriose. Perciò avevano ragione quando ai lati del fornice di Ostia, pel quale dovevano passare essi e i loro figli, collocavano non le solite Vittorie, in sè raccolte e occupate in azioni quasi servili, ma l'imagine assai più significativa d'un essere superiore, di Minerva Vittoria, che sporge dal sasso e quasi si anima per venire incontro con la mano protesa e come per dire: Salute, o vincitori delle genti, o trionfatori del mondo; a voi la corona della gloria immortale!

sersi trovati i frammenti di una terza coppia simile. Cfr. anche Delattre e Héron de Villefosse, *Comptes R. de l'Ac. d. Inscr.* 1897, p. 90 sgg. con fotografia e 1894, p. 176 e p. 195 sgg.

(1) Veggasi Gerhard, *Zwei Minerven*, VIII, Berlin, Winckelmannsprogr., 1848 e *Prodromus*, p. 129; Mylonas, Ἐφημ. ἀρχ., 1890, p. 2 sgg., tav. I. Cf. p. 314 sg. del mio scritto cit. sopra p. 78, n. 4.

(2) Eustath. ad Hom. Λ, 700 (Lipsia, Weigel, vol. III, p. 78). διὸ καὶ ὁ μύθος τὴν Νίκην οὐ μόνον χρυσαῖν πτερύγοιν ἐκόσμησε διὰ τὸ κατ' αὐτὴν καὶ πολυτίμητον καὶ ὡς εἰπεῖν μετεωροπόρον, ἀλλὰ καὶ τῇ Ἀθηνᾷ εἰς ταὐτὸν ἤγαγεν, ὡς δηλοῖ καὶ ὁ γράψας τὸ, Ἀθηνὰ ἡ Νίκη. τοῦτο δὲ αἴνιγμα ἦν τοῦ τὴν φρόνησιν νικητικὴν εἶναι, κατὰ τὸ, οἱ γὰρ φρονοῦντες εὖ κρατοῦσι πανταχοῦ. διό, φασιν, ἐν Ἀλεξανδρείᾳ, Πτολεμαῖος ὁ Φιλάδελφος, πομπικὴν θέαν διασκευάσας, ἐποίησε καὶ Ἀλέξανδρον χρυσοῦν ἐφ' ἅρματος ἐλεφάντων ἀληθινοῦ φερόμενον, Νίκην καὶ Ἀθηνᾶν ἐξ ἑκατέρου μέρους ἔχοντα, πρὸς αἴνιγμα τοῦ καὶ συνετὸν αὐτὸν εἶναι καὶ νικητήν. Cfr. la gemma di Berlino: Furtwaengler, *Gemmen*, tav. XXXVII, 26.

EXCURSUS I

SULLA ETÀ DEL TEMPIO DI MINERVA VITTORIA IN ATENE

Quando fu costruito quell'elegante edifizio di ordine ionico sul bastione dell'Acropoli? Molto si è discusso, e da lunghissimo tempo, intorno a quest'argomento; ma i pareri degli archeologi sono tuttavia discordi. Chi voglia conoscere tutto il corso della discussione può trovarne un riassunto, insieme con la bibliografia, nel libro di W. Judeich, *Topographie von Athen*, pag. 200 sgg.: a che è da aggiungere ciò che ne hanno scritto poi A. Koester (1), M. L. D'Ooge (2) ed E. Petersen (3).

Il contrasto delle opinioni dipende dal modo di vedere e di giudicare le relazioni d'indole topografica e architettonica che possono trovarsi tra il detto tempo e i Propilei (costruiti, come si sa, negli anni dal 437 al 432 a. C.), ed anche dal modo di valutare i diversi dati di fatto che sono risultati dallo studio delle due costruzioni. Così una parte ha sostenuto che il tempio sia più antico dei Propilei; un'altra parte, che esso sia stato edificato dopo il compimento di quelli (ed è questa l'opinione oggidì prevalente); e solo qualche rara voce ha accennato al caso anch'esso possibile che tempio e Propilei siano stati costruiti contemporaneamente.

Ora di quel tempio noi possediamo fin dal 1895 l'atto di fondazione in una tavola di marmo contenente quell'iscrizione che ho avuto l'occasione di ricordare sopra a pag. 70, e nella quale, insieme con alcuni ordinamenti del culto di Athena Nike, si stabilisce che il santuario (già esistente) della dea sia ben chiuso con una porta secondo il disegno dell'architetto Callicrate e che inoltre sia costruito lì un tempio e un altare di pietra parimenti su disegni di Callicrate: a tal uopo sia eletta una commissione di tre membri del Senato, che insieme con Callicrate presentino al Senato stesso il progetto per l'approvazione delle spese (καὶ τὸ ἱερὸν θυρõσαι καθότι ἂν Καλλικράτες χσυγγράφσει... νεὸν δὲ οἰκοδομε̃σαι καθότι ἂλ

(1) *Jahrbuch des deutschen arch. Instituts*, XXI, 1906, p. 137 sgg.

(2) *The Acr. of Athens*, N. York, 1908, p. 186 sgg.

(3) *Jahrbuch* cit. XXIII, 1908, p. 12 sgg.

Καλλικράτες χσυγγράφσει καὶ βομὸν λίθινον. Ἑστιαῖος εἶπε· τρε̃ς ἄνδρας ἑλέσθ[α]ι ἐγ βολε̃ς, τούτος δὲ μετ[ὰ] Καλλικρά[τος] χσυγγράφσαντας ἐπ[ιδεῖχσαι τε̃ι βολ]ε̃ι καθότι ἀπομ[ισθοθέσεται...] (1).

Poichè le ragioni paleografiche impongono di collocare l'iscrizione stessa in uno degli anni prossimi alla metà del v secolo a. C., era cosa naturale che si pensasse subito che per essa potesse definirsi la controversia intorno alla data del tempio di Athena Nike; ed infatti così il primo editore di quella, P. Cavvadias, come anche U. von Witamowitz-Moellendorff e W. Doerpfeld ne trassero immediatamente la logica conclusione che il tempio stesso sia stato edificato verso il 450 a. C. o poco dopo. Ma contro siffatta conclusione insorse tosto A. Furtwaengler, il quale (è utile ricordarlo) aveva già in precedenza sostenuto e illustrato ampiamente l'opinione opposta, che assegna al tempio un'origine molto più recente, probabilmente l'anno 425 a. C. Di fronte al nuovo e inoppugnabile documento egli, forse in omaggio al proverbio «dal detto al fatto corre un gran tratto», non esitò a sostenere (2) che l'iscrizione ci dava solamente la prova che verso il 450 a. C. fu decretata la costruzione di un tempio e di un altare di pietra là dove era già un santuario sacro da Athena Nike, ma che l'iscrizione stessa non ci autorizza punto ad ammettere che quella costruzione sia stata subito effettuata; sicchè, a suo giudizio, quel decreto così solenne del Senato e del Popolo Ateniese sarebbe rimasta lettera morta fino al 425.

Infatti, com'ei dice ribadendo i suoi vecchi argomenti, così lo stile dell'architettura come lo stile della scultura, che fregiò di bassorilievi quel tempio, si oppongono decisamente all'opinione di coloro che lo dicono edificato prima dei Propilei; e vi si oppongono altresì quelle supposte ragioni d'insanabile antagonismo tra Propilei e tempio, già da altri indicato nelle alterazioni apportate al piano originario di quelli e da lui elevato a manifestazione vivace dei partiti politici di quel tempo in Atene. Così il tempio, che sarebbe stato decretato dal pio ed antico partito conservatore che metteva capo a Cimone, sarebbe rimasto allo stato di progetto per la sua presunta rivalità col piano pericleo dei Propilei, assai più grandioso ed anzi profano e poco rispettoso degli antichi culti del luogo; finalmente, e non prima del 425, avrebbe potuto sorgere dopo la scomparsa di Pericle e per effetto di una reazione politica-religiosa impersonata nella fazione di Nicia.

Già una tale rappresentazione di tendenze e di passioni diverse rispecchiantesi nelle costruzioni dell'Acropoli fu da altri stimata fantastica, e opportunamente il Dittenberger (3), al pari di E. Meyer (4), ha indicato il manifesto errore in cui cadde il Furtwaengler quando volle stabilire un nesso tra le vicende di quelle costruzioni e le varie fazioni ateniesi del v secolo; ma cedendo, egli non archeologo, alle argomentazioni del Furtwaengler sull'arte del tempio ha ammesso come probabile la data da lui proposta per l'edificazione del tempio stesso.

(1) DITTENBERGER, *Sylloge*², n. 911.

(2) *Sitzungsberichte der philos.-philol. und histor. Classe der bayer. Akad. d. Wiss.*, München, 1898, p. 380 sgg. Il suo precedente ragionamento in *Meisterwerke*, p. 210 sgg. e *Masterpieces*, p. 442 sgg.

(3) Loc. cit.

(4) *Forsch. z. alten Gesch.*, II, p. 97, nota 1.

Ma quelle argomentazioni sono per me tanto persuasive quanto tutte quelle sue combinazioni d'ipotesi con ipotesi che vorrebbero condurre l'Eretteo e il tempio di Athena Nike sotto il dominio dello spirito e dell'azione dello scultore Callimaco, che, come vedemmo (1), egli fece anche autore dell'idolo di quel tempio. È priva, in vero, di qualsiasi appoggio la sua ipotesi che Callimaco, del quale nessun' opera ci resta, sia stato l'introduttore, dalla Ionia nell'Attica, di quello stile pittorico e di quel modo di panneggiare le figure che il Furtwaengler stesso ha indicato nei rilievi del fregio del tempio in discorso; al contrario non mancano indizii che l'influenza ionica nell'arte attica sia cominciata molto prima (2), e questo si accorda benissimo con quei segni innegabili di affinità che collegano i rilievi del fregio predetto, almeno quelli del lato orientale, coi fregi del Partenone e del così detto Tempio di Teseo. Del pari egli adduce un argomento di nessun valore, quando, ricordata la somiglianza tra i capitelli ionici dei Propilei e quelli del tempio di Athena Nike, vuole stabilire la minore antichità e la dipendenza di questi da quelli per il fatto (ai suoi occhi molto grande, ai miei veramente minimo) che in questi le palmette agli angoli delle volute, anzichè restare come nei Propilei sopra la linea del kymation, discendono e ricoprono in parte gli ovoli di questo, il che sarebbe proprio soltanto di una forma più recente del capitello ionico; ma ciò non è vero, perchè lo stesso fatto si riscontra molto prima nel capitello arcaico dell'Artemision di Efeso (3). Pertanto i prototipi che ci offrono così la scultura come l'architettura ionica, giovano piuttosto a rialzare che ad abbassare la data del tempio ateniese; il che spiega meglio anche quei resti di arcaismo, che pure i sostenitori della data più recente non disconoscono nelle proporztoni e in alcune forme architettoniche di quell'edificio.

Io mi sono alquanto indugiato sulla tesi del Furtwaengler, perchè i suoi argomenti hanno contribuito più che mai a formare l'opinione oggi prevalente sulla data del tempio di Athena Nike. Ultimamente il Koester (al quale, del pari che al Furtwaengler, fa eco il D'Ooge) ha voluto sostenere questa data con nuove considerazioni tecniche su la struttura e i mutamenti del bastione dove sorge il tempio.

Io mi dispenso dal discuterle, non tanto perchè sono state già ribattute dal Petersen (che sembra disposto ad ammettere la contemporaneità del tempio e dei Propilei), quanto perchè ormai è vano, a mio parere, l'aspettare la luce da considerazioni di quel genere dopochè abbiamo veduto come gli stessi fatti e gli stessi accidenti delle costruzioni (p. es. il mutamento di livello della terrazza, il numero dei gradini della scaletta d'accesso, l'in-

(1) Sopra p. 72, nota 1.

(2) Cf. anche sopra p. 89 sg.

(3) Veggasi A. S. Murray, p. 52 sg., fig 9 e tavola dell'articolo citato qui sopra p. 88, nota 2. Questo non favorisce nemmeno il Puchstein, (*Das ionische Capitell*, p. 14), il quale implicitamente ammette che il capitello del tempio di A. Nike sia più recente di quello dei Propilei quando considera questo (ivi fig. 10) come una creazione di Mnesicle che abbia servito da modello agli architetti dell'edicola all'Ilisso e del tempio di A. Nike (ivi figg. 11 e 12): i modelli comuni venivano da fuori, ed a Mnesicle spettano solo le giuste lodi che gli fa Puchstein per la bellezza della forma e delle proporzioni del capitello da lui disegnato.

fimo strato calcareo dello stilobate dei Propilei) abbiano potuto essere invocati come argomenti atti a sostenere ugualmente le due tesi opposte. Credo invece più utile notare che in questo lungo dibattito furono più o meno perduti di vista i fatti seguenti:

1º che sulla spianata del bastione fino al muro pelasgico era *ab antiquo* non il solo culto di Athena Nike, ma sì anche quelli di Artemide, di Ermete e delle Chariti;

2º che l'ala sud-ovest dei Propilei restò atrofizzata più verso sud che verso ovest, dov'è il tempio, sì che gli ostacoli possono essere venuti più da quegli altri culti che da quello di Athena;

3º che le difficoltà allo sviluppo organico ed armonico del piano architettonico di Mnesicle, senza venire necessariamente da contrasti del genere suddetto, preesistevano nella naturale sporgenza asimmetrica della balza, che esigeva comunque e in origine, anche se fosse rimasta disoccupata, un partito architettonico diverso dal prospetto dell'ala opposta, che sovrastava a una ripa più corta;

4º che il tempietto è del tutto indipendente dal corpo di fabbrica de' Propilei, è orientato diversamente e secondo le linee primordiali del bastione (delle quali anzi una, la settentrionale, dovette poi essere corretta e coordinata all'asse di quelli) e presenta inoltre una pianta di tipo preistorico, forse la stessa di un primitivo sacello, fatto, come l'altare, di materia deperibile e probabilmente distrutto dai Persiani, la preesistenza del quale, che non è affatto esclusa implicitamente dall'iscrizione, è invece richiesta dall'idolo (1);

5º che il tempio è molto piccolo e però il compimento di esso non poteva richiedere un lungo tratto di tempo, sicchè, di fronte al decreto esplicito che ordina la costruzione ed anche l'appalto dell'opera (i mezzi erano dunque pronti) verso il 450 e forse anche prima, occorrono non ipotesi ma dati positivi per provarne la sospensione, che avrebbe dovuto essere immediata o quasi, e in questo caso occorrerebbe pure dimostrare (ciò che non si è fatto) che le pretese lotte architettonico-politiche fossero principiate poco dopo quel decreto;

6º che architetto del tempietto fu, come ci dice l'iscrizione, quello stesso Callicrate che ebbe l'ufficio di riparare un muro od altra fabbrica dell'Acropoli (2), curò la costruzione di uno dei Lunghi Muri tra Atene e il Pireo e collaborò con Ictino, l'altro architetto di Pericle, nella costruzione del Partenone (3): e questo, anzichè favorire l'ipotesi dei predetti contrasti, presuppone invece un accordo nella direzione generale dei lavori che trasformarono e abbellirono nel v secolo l'Acropoli di Atene;

7º che infine l'edificazione di un tempio bello e marmoreo ad Athena Nike aveva il fine di fare più nobile quell'antico culto della dea patrona e di glorificare con essa Atene vittoriosa dei Persiani, com'è provato dai bassorilievi del suo fregio: e in questo fine santissimo non potevano non essere concordi tutti quanti i cittadini.

(1) Cfr. il mio studio sul Pythion di Gortyna in *Mon. ant. dei Lincei*, vol. XVIII, 1908, p. 232.

(2) C. I. A. IV, 1, 3, p. 140, n. 26 *a*; JAHN-MICHAELIS, *Arx*, p. 92, n. 4; DITTENBERGER, n. 16.

(3) PLUTARCH., *Pericl.* 12 e 13. Tutti questi lavori provano che Callicrate era tutt'altro che una personalità subordinata e incapace d'ideare da sè progetti artistici, come disse il FURTWAENGLER.

EXCURSUS II

MINERVA ALATA PER ISBAGLIO

Nel Museo Gregoriano del Vaticano si conserva una statuetta di bronzo, della quale in uno dei grandi volumi illustrativi del medesimo Museo fu pubblicato un disegno, che io riproduco rimpicciolito qui accanto (1). Questo disegno fu citato o riprodotto prima dal Gerhard (2) poi da altri (3) come un esempio classico delle rappresentazioni etrusche di Minerva alata; ma l'originale di bronzo non ha nè ebbe mai le ali, come ognuno può convincersi guardando le fotografie in più vedute che, a togliere per sempre il vecchio errore, io pubblico qui alle figg. 21-22. Infatti nel disegno le ali sono fatte a punteggiatura (non più visibile nella nostra riproduzione) mentre l'intera figura è espressa con linee unite: il che prova che le ali sono un complemento aggiunto dalla fantasia del disegnatore o di chi ne guidò la mano.

Ma che cosa indusse l'uno o l'altro a fare questa aggiunta alla statuetta? Come è dimostrato dalla fig. 22 *a*, sul dorso è stesa l'egida tutta unita e liscia senza traccia alcuna di ali fuse insieme con essa; e nemmeno vi è (come ai lati dell'elmo per i paraguancie) alcuna intaccatura per incastrarvi delle ali lavorate a parte. Vi è invece, o meglio vi era quando io presi in mano per la prima volta questa statuetta, qualche altra cosa che si può ancora vedere nella fig. 22 *b*, e che è stata la causa dell'errore.

(1) *Mus. Etr. Gregor.* I, tav. XLIII, 1. Ecco il testo che accompagna la tavola: « Statuetta di Minerva trovata ne' sepolcri d'Orte nel 1837. Merita qualche considerazione il modo con cui la dea porta il suo uccello sollevato sulla schiena della mano, e le ale che ha frammentate dietro le spalle ». Si badi che la mano portante la civetta è frammentata al polso e male riattaccata, sì che la posizione attuale non corrisponde esattamente col disegno. Il bronzetto è alto metri 0,128.

(2) *Ueber die Gottheiten der Etrusker*, in *Ges. Akad. Abhandl.* tav. XXXVII, 1, p. 295.

(3) P. es. DAREMBERG e SAGLIO, *Dictionnaire*, III, p. 1929, fig. 5075; REINACH, *Répert.* II, p. 297, 2. Nella nota 24 del *Dictionnaire* si ricorda un'altra figura simile, che però non esiste, in H. K. E. KOEHLER, *Ges. Schriften*, IV, tav. I, n. 2: la citazione (che è male trascritta da MUELLER-WIESELER, *Denkm.* II, n. 216 *a*) deve invece riferirsi alla gemma edita nello stesso *Dictionn.* alla fig. 5074).

Sulla schiena aderiva all' egida un pezzetto di lamina di bronzo, che terminava in una linea diritta in basso e forse anche in alto, dove copriva la parte della criniera dell'elmo. Tra la lamina e l'egida era un' intercapedine ripiena di terra dello scavo, che appena

a

Fig. 21 — MINERVA - Statuetta di bronzo nel Museo Gregoriano.

toccata leggermente con un coltellino si distaccava dalla statuetta insieme con qualche scheggia della lamina. Supposi quindi che questa o fosse il frammento di qualche arnese metallico rimasto attaccato alla statuetta per un fortuito contatto sotto terra, oppure fosse il residuo di un altro arnese (specchio, patera o cosa simile), cui la statuetta abbia servito da sostegno, come non di rado si vede in bronzi greci ed etruschi. Questa seconda ipotesi è forse da preferire, perchè, rimosso col consenso della Direzione, quel pezzetto di lamina, questo si è distaccato dappertutto tranne in un punto dov' essa aderisce così fortemente

(non so se per saldatura o per azione spontanea della ruggine) che ho stimato utile lasciarvelo (v. fig. 22 *a*). Oltre a ciò sull' alto del cimiero esiste una intaccatura che sembra fatta apposta per incastrarvi e appoggiarvi l'orlo di un arnese.

a

b

Fig. 22 — Parte posteriore della statuetta di Minerva nel Museo Gregoriano.

Non vi è dunque alcun dubbio che il bronzetto del Vaticano rappresenta una Minerva senz'ali e che solo per uno strano malinteso il primo editore di esso prese per un residuo di ali quel pezzetto di lamina che, per la sua forma e per il posto e per il modo dell'attaccatura, si oppone assolutamente a un siffatto restauro (1).

(1) Anche il Direttore dottore Bartolomeo Nogara, che gentilmente favorì la mia revisione e vi partecipò, convenne nel giudizio qui espresso.

La statuetta della quale parliamo è molto interessante per ciò, ch'essa riproduce, a mio avviso, un tipo statuario attico dello scorcio del v secolo a. C. Di etrusco, se mai, non v'è altro che la fusione, che invero è mediocre senza tuttavia essere grossolana: nella modellatura del volto e delle braccia, nel panneggiamento dell'abito (che è doppio, cioè peplo e chiton sottoposto) e nei ritocchi fatti al bulino per esprimere i minuti particolari delle chiome, dell'elmo, degli orli e dei fregi dell'egida, delle penne della civetta, si rivela la cura posta dall'artefice nel rendere le forme e le finezze del greco originale. Questo, come ho detto, dev'essere stato in Atene, a cui fa pensare prima di tutto quella civetta che la dea solleva sul dosso della mano destra. Aggiungansi a ciò le sue somiglianze con l'atteggiamento e con l'abito sia della Parthenos di Fidia, sia anche di una statua del Museo Chiaramonti attribuita alla sua scuola (1); delle quali opere può trovarsi pure un'eco nelle fattezze delicate ma severe del suo volto pensoso con lo sguardo rivolto verso l'alto (2). Anche una variante di questo tipo, che ci è rappresentata da un altro bronzetto, veramente men che mediocre, del Museo Britannico (3), e la sua affinità con una terza statuetta di bronzo in istile un po' più antico e sorreggente in egual modo l'uccello (4), ci riportano al medesimo secolo.

Fig. 23 — Minerva tra Ulisse e Nausicaa. Pittura di un vaso attico.

Oltre a ciò l'imagine di Minerva (fig. 23), che sta tra Ulisse e Nausicaa nel noto vaso di Monaco (5), è per me una prova certa, benchè non fornita dalla scultura, che questo tipo plastico esisteva già prima della metà di quel secolo. Rigidamente eretta e tutta chiusa

(1) AMELUNG, *Vat. Mus.* I, p. 352, n. 63; HELBIG, *Führer*[2], n. 67; CLARAC, *Musée*, tav. 467, n. 880. La posa della mano sin. al fianco, che si osserva in questa statua, credesi dovuta ad una modificazione della figura originale, che il REISCH attribuì ad Alcamene; in ogni modo essa ripete un motivo già usitato nella cerchia fidiaca; cfr. p. es. il Giove di Dresda (TREU, *Festschrift für Benndorf*, p. 99 sgg.; REINACH, III, p. 4, n. 6). Per la doppia veste cfr. il torso Medici: CLARAC, tav. 474 A, n. 860 C; FURTWAENGLER, *Masterpieces*, p. 27, fig. 6.

(2) La testa della statua del M. Chiaramonti è posticcia, ma ne esistono copie autentiche; per le quali v. AMELUNG, *Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum*, 1900, p. 13, tav. II.

(3) WALTERS, *Catalogue of the Bronzes*. n. 1046 tav. XXIX; REINACH, *Rép.* III, p. 87, 3.

(4) CONZE, *Festschrift für Benndorf*, p. 176 sg., tavola IX; REINACH, *Rép.* III, p. 83, 3. Qui manca l'egida e il braccio sin. pende inattivo, ma specialmente nel confronto dei profili risaltano le somiglianze dei corpi elastici e secondanti colla loro movenza l'azione del braccio sollevante la civetta, che pure in ambedue i casi agita vivamente le ali in luogo di posare quale attributo inerte, come p. es. nei bronzetto in *Guida del Mus. di Napoli a cura di* A. RUESCH p. 493 sg. fig. 129; FURTWAENGLER, *Neue Denkm. ant. Kunst*, II, tav. II; e la moneta JAHN-MICHAELIS, *Arx*, tav. XXXV, 16.

(5) JAHN, *Vasensamml.*, n. 420; GERHARD, *Aus. Vasenb.*, tav. CCXVIII; cf. HAUSER, *Jahreshefte des oest. arch. Inst.*, VIII, 1905, p. 26, donde la nostra fig. 23.

nel peplo, con la mano sinistra al fianco e la destra stringente la lancia che ha volta la punta al suolo, con l'elmetto attico in testa e l'egida tempestata di stelle e della mezzaluna al posto del Gorgoneion, la dea ha qui tutta l'apparenza di una statua, quasi direi di un sacro xoanon, corrispondente per significato alle imagini predette.

Fig. 24 — MINERVA - Statua di marmo in Firenze (Fotografia Alinari).

Vi è poi un'altra scultura che torna in mente quando si osserva il bronzetto del Vaticano; ed è quella gentile rappresentazione di Minerva giovinetta che ci è conservata in una bella statua negli Uffizi di Firenze e in parecchie altre copie (fig. 24) e che il Furtwaengler stimò di poter attribuire a Scòpa, l'Amelung a Timoteo (1). La sua affinità si manifesta nella composizione generale nonostante l'inversione della posa, nel motivo della mano sinistra appoggiata al fianco e, ciò che più importa, in quel particolare rarissimo delle stelle figurate sull'egida, come nel bronzetto stesso dove si vedono appunto due stelle ai lati e la falce lunare sotto al Gorgoneion. Nè manca, a compire le analogie, la sacra civetta, tuttavia con questa differenza che qui non è più sostenuta sulla mano alla guisa degli idoli più antichi, ma è stata messa come un semplice segno accanto ai piedi della dea. Ma la maggiore differenza sta nell'aggiunta del manto e nel suo panneggiamento vario e bellissimo, nell'atteggiamento elegante della persona snella, e in quell'alito fresco di vita giovanile e di grazia che l'arte greca del IV secolo ha saputo infondere nelle sue forme delicate e verginali.

Anche un'altra opera d'arte si presenta qui spontanea al confronto, e questa è la figura di Minerva (fig. 25) che sta in mezzo agli Argonauti nella nota Cista Ficoroni (2). Essa ha del pari l'egida cosparsa di stelle ed appoggia del pari una mano al fianco, ma, con variante poco felice, la mano destra invece della sinistra, la quale tuttavia resta avvolta tra le pieghe del manto come nella statua predetta e ciononostante regge in modo non chiaro la lancia; oltre a ciò qui la testa non è coperta dall'elmo. La figura della Cista richiama

(1) Il primo in *Meisterwerke*, p. 527, *Masterpieces* p. 305; il secondo in *Führer in Florenz*, n. 77 e *Sculpturen des Vatic. Mus.* I, p. 190, n. 29. Cfr. anche HETTNER, *Annali d. Instituto*, 1844, p. 118 sg.; REINACH, *Rép.*, II, p. 289, 4, e 295, 3; III, p. 89, 4.

(2) HELBIG-REISCH, *Führer*, II, n. 2504; *Wiener Vorlegebl*, 1889, donde la nostra fig. 25.

alla sua volta quel bellissimo tipo statuario che ci è rappresentato dalla Minerva in bronzo di Arezzo e dalle altre sue copie in marmo che riproducono un celebrato originale del secolo IV a. C. (1). Queste somiglianze ci dànno forse la ragione perchè nella composizione di quella scena la figura di Minerva appare fredda e rigida, a paragone del contegno di viva partecipazione all' avvenimento che si legge nelle figure circostanti: effettivamente essa fa piuttosto l' impressione di una statua, come l' imagine del vaso sopra citato, e può darsi invero che anche l' autore di quella composizione abbia voluto imitare un prototipo statuario molto rinomato e che a lui proprio si debbano le variazioni che ho notate. Ciò non dovrebbe fare meraviglia anche in un'opera che si crede ispirata alla pittura monumentale; poichè, come la scultura si è non di rado avvantaggiata delle altre arti del disegno, così anche queste non hanno evitato di trar profitto dalle opere di quella.

Fig. 25 — MINERVA.
Particolare della Cista Ficoroni.

È degno di attenzione il fatto che la particolarità dell' egida ornata di stelle va congiunta sempre col motivo della mano al fianco; e questo ci dà fondamento a pensare che siffatto motivo fosse nella prima composizione plastica di una rappresentazione di Minerva, la quale avesse quel significato che da tale ornamento le veniva. Ora a me sembra che, se non di quella prima composizione, certo di una delle più antiche elaborazioni di essa ci resti un ricordo nella statuetta del Vaticano, mentre la statua di Firenze con le sue simili ci rappresenterebbe una ripresa e un ingentilimento del medesimo tipo per l'arte del sec. IV. Un'analogia, e con questa un sostegno, ci è offerta proprio dal tipo affine, che ho già citato, della Minerva di Arezzo, la quale similmente è una ripetizione perfezionata di un'altra concezione plastica del secolo V, conservataci in una statua di Minerva della Collezione Campana (2).

Quanto alla figura della Cista Ficoroni si può ugualmenle supporre, o che essa ci conservi il ricordo di una scultura intermedia nello sviluppo di quell'ideale e molto simile alla statua di Arezzo, oppure che sia una diretta imitazione dell'originale di questa con l' aggiunta dell' attributo caratteristico delle stelle. Ma proprio per la mancanza di questo attributo nel bronzo di Arezzo e negli altri esemplari in marmo, ed anche per le altre discrepanze che si notano nella Minerva della Cista, la prima ipotesi sembra più accettabile.

(1) AMELUNG, *Führer* n. 248; MARTHA, *L'art étrusque*, p. 316.

(2) AMELUNG, l. cit. fig. 46; REINACH, *Rép*,, II, p. 275, 4.

Non si può dubitare che il simbolo ripetuto delle stelle — nel bronzetto e nel vaso anche della luna — abbia avuto un significato speciale; ma non è facile indovinare qual fosse. Si può pensare che Minerva, figlia del dio supremo del cielo luminoso, è anch'essa immaginata come divinità della luce e de' suoi fenomeni (1), che essa, come il padre, scuote l'egida procellosa e scaglia la folgore mortifera (2), che lo speciale splendore dei suoi occhi celebrato con lo specialissimo epiteto γλαυκῶπις (ovvio in Atene anche nelle dediche sacre) (3) è appunto un'allusione a questa sua proprietà, indicata altresì nel simbolo più comune della civetta (γλαῦξ), e che infine Aristotele la riguardava come dea della luce lunare (4): in conseguenza di ciò si può con qualche fondamento supporre che le stelle e la luna, integrando appunto il concetto espresso nell'uccello a lei sacro, contribuissero a dare un siffatto significato all'imagine di Minerva; dinanzi al quale significato sembra impallidire il carattere bellicoso della dea, sia per la punta della lancia all'ingiù, sia per la mancanza dell'elmo, sia per il portamento e l'aspetto generale della figura (5).

È chiaro che un siffatto concetto si adattava, meglio che ad ogni altra città, ad Atene, certo meglio che a Tebe o ad Alalkomenae, dove il Furtwaengler voleva collocare la statua originale, a causa del piccolo Tritone che si vede accanto ad una delle copie e che egli pensò essere un'allusione al beotico ruscello Triton donde sarebbe nata Minerva (6). Noi abbiamo per lo meno la prova che ad Atene fosse familiare il tipo rappresentato dalla

(1) Cfr. PRELLER-ROBERT, *Griech. Mythol.* pp. 184-186 e 194; GRUPPE, *Griech. Mythol.* pagina 1219.

(2) V. qui sopra p. 77 sg. con fig. 3, nn. 1 e 12 e fig. 4.

(3) Cfr. *C. I. A.* I, 355; JAHN-MICHAELIS, *Arx*, p. 123, n. 257-260,

(4) Presso ARNOB, III, 31. Le mezzaluna si vede accanto alla civetta anche sulle monete di Atene e del Sigeo e come episema dello scudo di Minerva in un vaso Panatenaico (GERHARD, *Ant. Bildw.* tav. VII). STEPHANI. *Ap. Boedromios.* p. 33, la crede dovuta alla connessione presupposta dagli antichi tra la luna e il Gorgoneion.

(5) Anche WELCKER, *Griech. Götterlehre,* I, p. 306, la considerò come divinità dell'etere e della luce a causa dei detti simboli; ai quali invece si volle, veramente con deboli ragioni, togliere un siffatto significato nel testo di MUELLER-WIESELER, *Denkm.*, II, tavola XXI, n. 233, HETTNER poi, loc. cit., p. 119 sgg., dando un particolare valore all'essere marino aggiunto alla statua citata nella nota che segue, denominò Pallade Tritogeneia questo tipo, e asserì che « la natura di questa dea consiste nell'intimo suo rapporto colle divinità dell'universo fisico e principalmente coi demoni di Nettuno » (p. 129). Infine GERHARD, loc. cit. p. 295, denominò Minerva-Fortuna, agguagliabile a Nortia, la statuetta del Museo Gregoriano. Per il probabile significato della cuspide della lancia rivolta alla terra cfr. lo stesso particolare nella figura di Giove in una moneta di Siracusa (« ein Zeichen der Ruhe nach dem Siege » MUELLER-WIESELER, op. cit., II, tav. II, n. 22 *a*) la quale figura, similmente ad un'altra in una moneta di Amastris (ibid. n. 22), concorda con questa di Minerva anche per l'atteggiamento e la disposizione del manto. HETTNER, loc. cit., p. 131, sull'esempio di quella moneta (più stringente è l'esempio del vaso di Monaco da lui dimenticato per questo particolare) suppone rovesciata la cuspide anche nelle suddette statue di marmo.

(6) Luoghi sopra citati. Questa copia è nel Palazzo Rospigliosi. Si badi che dell'essere marino è antico solo il mezzo, essendo rifatti il busto e la coda, e che il suo sesso è indeterminabile: cfr. MATZ-DUHN, *Ant. Bildwerke,* I, n. 261; CLARAC, tav. 462 F, n. 848 C; MUELLER-WIESELER, II, tav. XXI, n. 233.

statua di Firenze ed affini: in una moneta ateniese, ov'è figurata la disputa tra Minerva e Nettuno per il possesso della città, la prima rassomiglia molto alla statua per l'atteggiamento e per la disposizione del manto, eccettochè questo è rigettato sulla spalla destra in luogo della sinistra; il secondo è nel noto atteggiamento statuario del piede appoggiato ad un sasso (1).

Poichè gli stessi tipi si ripetono in altre monete, in un fermaglio, in due camei e poi anche, con qualche amplificazione, in un bassorilievo di Smirne, in un altro di Roma e in un musaico di Cartagine (2), è lecito supporre che tutti questi monumenti siano ispirati ad un comune e celebre originale. Che questo sia stato il gruppo, apparentemente statuario, che fu veduto da Pausania sull'Acropoli (3), è forse troppo ardito il congetturare, sebbene l'idea sia molto seducente.

LUIGI SAVIGNONI.

(1) JAHN-MICHAELIS tav. XXXV, 11; HARRISON, *Mythology* ecc. p. 422, fig. 34; IMHOOF-GARDNER, *Numism. comm. on Paus.*, tav. Z, 15,

(2) Cfr. ROBERT, *Athen. Mitteil.* 1882, p. 53 sgg., tav. I e II (dove i due rilievi; quello di Smirne anche presso HARRISON, l. cit., fig. 35); BULLE presso ROSCHER. *Lexikon*, III, p. 2866. Il musaico in *Jahrbuch d. Inst.*, *Anzeiger*, 1908, p. 209, fig. 1 (figure invertite). L'amplificazione in questo e nei rilievi consiste nell'aggiunta di un tavolo nel mezzo e della Vittoria con l'urna dei voti, che, differentemente dal ROBERT, io, come il BULLE, credo mancassero nel gruppo originario.

(3) I, 24, 3. Così STEPHANI, *Compte Rendu de la Comm. de St-Pétersbourg*, 1872, p. 131 sgg. e gli autori citati nella nota precedente; altrimenti AMELUNG, *Ath. Mitteil.*, 1898, p. 239 sg.

Fig. 26 — Moneta di Domiziano.

SOPRA UN BUSTO NEMORENSE
ED UN RILIEVO RAVENNATE

DUE AGGIUNTE

Nel terzo volume dell'*Ausonia* (pp. 117 ss. fig. 18) pubblicai la fotografia di un busto colossale mettendolo in rapporto colle sculture che secondo il mio parere portano l'impronta caratteristica dello stile e della tecnica di Bryaxis, dovendo però confessare di non poter indicare nè la provenienza del busto nè il luogo dove si trova ora. Oggi posso riempire questa lacuna. Il busto fu trovato l'anno 1885 in una cappella speciale nel recinto del santuario della Diana di Nemi e si trova adesso in Inghilterra. Esso è pubblicato già nell'*Illustrated catalogue of classical antiquities from the site of the temple of Diana, Nemi, Italy, discovered by Lord Savile and given by him to the Art Museum of Nottingham* p. 54 n. 832 ed accennato nelle *Notizie degli scavi,* 1885, p. 344, dall' Helbig nel *Bullettiuo dell' Istituto,* 1885, p. 228 e dal Rossbach nelle *Verhandlungen der* 40. *Philologen-Versammlung zu Goerlitz* p. 159. Quella cappella era la seconda in una fila di sette che si trovavano una accant' all'altra lungo il muro di recinto a nord del tempio stesso. La prima che ci viene descritta dal Borsari nelle *Not. d. sc.*, 1887, p. 196 s., nel detto catalogo e dal Rossbach 1. 1. p. 153 ss. (Tav. I) era assai spaziosa (8 a 4 ½ m.) e riccamente adornata con delle colonne all'entrata e con un pavimento di mosaico bianco e nero che conteneva l'iscrizione del donatore M. Servilius Quartus. Della seconda dice il catalogo che pareva di aver servito da studio ad uno scultore, essendo trovato colà quel busto non perfettamente finito. Abbiamo visto che quelle particolarità che l'autore del catalogo ha preso per segni di un lavoro non finito si spiegano invece in un modo ben diverso. Sarebbe da desiderare che a proposito di una ricerca ulteriore sul luogo, si verificasse ciò che non vi dice il catalogo: se cioè in quella cappella si trovi una base adatta a portare una figura intera o un busto solo. Poi si affaccia ora più insistentemente di prima la questione del significato. Siccome il busto aveva il suo posto in una cappella speciale nel santuario della Diana di Nemi. il rappresentato non può esser stato un dio od un eroe qualunque, ma vi deve esser stato un nesso fra lui ed il culto della dea. Naturalmente non è necessaria la conclusione che questo significato l'abbia avuta anche l'originale dell'opera. Ed ora domando: non è più convincente di riconoscere qua l'Ippolito risuscitato a cui Diana « addidit aetatem » (Ovid. Metam. XV, 539) e che a Nemi si chiamava Virbius, che in quelle rappresentazioni di demoni elementari, siano esseri acquatici o della selva, che Lucia Morpurgo ultimamente ha voluto alzare al rango del favorito di Diana (*Ausonia*, IV, p. 109 ss.)? Non è qui però il luogo

di esaminare tutte le asserzioni ingeniose della gentile collega (1), perchè pure in riguardo alla denominazione del busto di Nottingham non vi si arriva che ad una possibilità assai vaga.

Nel quarto volume del nostro periodico Corrado Ricci ha pubblicato in un articolo colmo di materiali e di osservazioni stringenti fra altri « marmi ravennati erratici » pure

Fig 1 — Rilievo a Ravenna.

un frammento esistente nella sala lapidaria dell'Arcivescovado (p. 260 fig. 11 ripetuta qui accanto; cf. p. 258). Il frammento rappresenta un corteo di tre donne invadenti verso

(1) Ne parlerò più estesamente nella terza edizione del Führer di Helbig.

destra davant'a un portico o una parete divisa ed ornata per mezzo di pilastri dell'ordine corintio eretti sopra una bassa balaustrata. Il frammento fu già descritto dallo Heydemann nel III. *Winckelmannsprogramm* di Halle *Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittel-Italien* p, 65 n. 4. Da questa descrizione si può dedurre — ciò che sulla figura non si conosce al primo colpo d'occhio — che a sinistra si sia conservato l'attributo di una quarta

Fig. 2 — Rilievo nella Villa Doria Panfili.

figura, attributo che lo Heydemann chiama vaso o sistro senza potersi decidere per l'uno o per l'altro. La prossima figura a destra poi pare che porti una scatola aperta, mentre la seconda senza dubbio reca una conca o un canestro colmo di frutti. Dall'attributo dell'ultima a destra non si è conservata che la parte inferiore a forma di bastone (l'idea dello H. che la figura abbia portato una gran fiaccola viene raccomandata dalla larghezza di quel resto e dall'esistenza di una linea parallela ai margini lunghi che si riconosce anche sulla fotografia).

Il frammento fu poi accennato di passaggio dall'Altmann nel suo libro *Die italischen Rundbauten*, p. 56, n. 1, assieme con due altri frammenti che l'A. aveva ben riconosciuti

come appartenenti alla stessa rappresentazione. Dell'uno che si trova a Villa Doria-Panfili posso pubblicare qua una fotografia eseguita anni fa col gentile permesso del Principe Doria (fig. 2). È di ristauro il pezzo rettangolare colla parte superiore della donna sinistra; le altre commissure provengono da rotture. Paragonando ora il frammento Doria con quello di Ravenna il nostro sguardo riconosce facilmente la conformità di due figure, cioè della

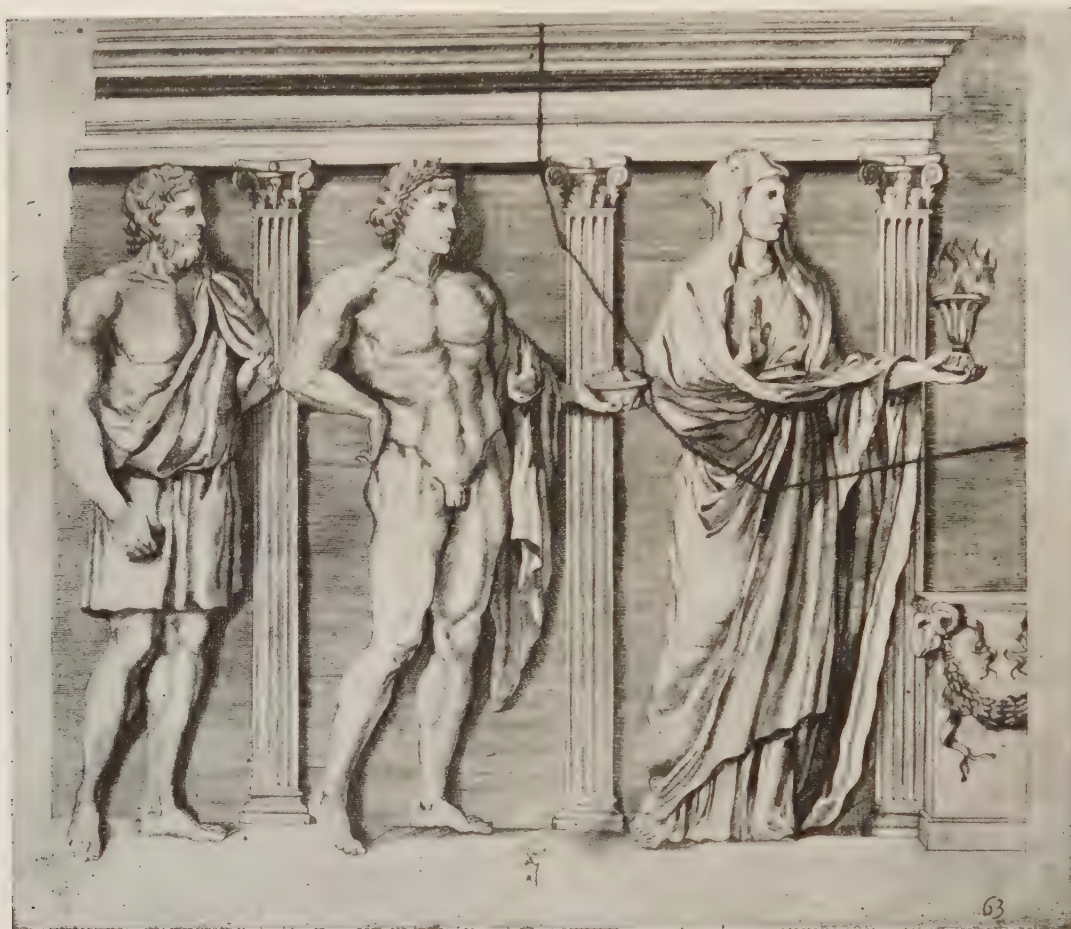



Fig. 3 — Incisione di un rilievo della Galleria Giustiniani.

destra qui e della sinistra là. L'attacco della testa conservato sul fondo del rilievo ravennate poi ci fa indovinare un'acconciatura perfettamente uguale a quella che vediamo sul rilievo romano, acconciatura assai singolare ed interessante perchè vi tradisce che l' artista non abbia fatto altro che copiare un tipo bellissimo e rinomatissimo dell'arte fidiaca, della cosidetta Saffo o Venere (Furtwängler, *Meisterwerke* p. 98 ss.); ritorneremo più tardi sull'argomento.

Il secondo frammento accennato dall'Altmann è poi adatto a completare la figura sinistra del rilievo Doria ed a darvi con ciò un' idea di quella figura della quale sul rilievo

ravennate non si è conservato che l'attributo sull'orlo sinistro. È un frammento incastrato in una delle pareti esterne della Villa Massimi — già Giustiniani — vicina al Laterano (Matz-Duhn, l. l., n. 4064). Qui vediamo rappresentata la parte superiore di una matrona col capo coperto dal manto; essa regge sulla sinistra protesa un vaso simile a quello che si scorge sull'orlo sinistro del rilievo ravennate e fa colla destra il gesto della venerazione religiosa. Non potendo riprodurne un'immagine autentica dobbiamo contentarci di ripetere una incisione della Galleria Giustiniani (II, tav. 13), che contiene pure questo frammento, ma lo mostra connesso con una continuazione della stessa scena (abbiamo segnato sulla nostra riproduzione — fig. 3 — il margine del frammento come si vede oggidì nella parete di Villa Massimi). Non vi può esser dubbio che questo frammento ci possa indicare come dobbiamo completare e il rilievo di Ravenna e quello della Villa Doria-Panfili, e con ciò si riesce ad aggiungere a questa composizione una figura intera.

Resta il risolvere o almeno sollevare la questione importantissima per il significato della rappresentazione inseparabile da quell' altra, se cioè il resto del rilievo Giustiniani come ce lo dimostra l'incisione sia da ritenere di fattura antica o moderna; e qui dobbiamo distinguere fra tutta la metà inferiore del rilievo e quella parte superiore che nell'altezza corrisponde al frammento Massimi, perchè per quella non può esser nessun dubbio che sia stata di ristauro; qui manca la balaustrata che si vede nelle due altre repliche della composizione ed i motivi del vestiario della matrona non sono più quelli del frammento Doria e ci rivelano che lo scultore che eseguì questa parte non aveva una chiara conoscenza dei vestiti antichi. Ma per quell'altra parte c'è molta probabilità che sia autentica. Si osservi che l'incisore ci fa intendere che questa parte a sinistra era rotta, non tagliata. L'acconciatura del giovine poi non si spiegherebbe senza la supposizione che sul marmo sia stata rappresentata quell'acconciatura arcaica colle treccie intorno alla nuca, riprodotta poi dall'incisore senza precisione. Ora non pare verosimile che uno scultore del seicento abbia scelto per questo ristauro proprio un tipo di acconciatura rarissimo ed in quei tempi non ancora studiato, forse neanche conosciuto, mentre questa scelta si comprenderebbe benissimo da parte d'uno scultore al quale per un'altra testa della sua opera, come abbiamo visto, servì da modello una creazione fidiaca.

La figura barbata poi porta un'exomis e colla sinistra pare che regga un lembo di un pezzo di stoffa irregolarmente piegata; esso non può essere che una parte di un mantello che però dovrebbe riapparire nella parte inferiore della figura. Anche questa osservazione non può che avvalorare la supposizione che le due parti della figura siano state lavorate da mani diverse. La mano sinistra avrà originalmente tenuto qualche attributo la cui rottura l'incisore pare abbia indicato senza capirne il significato con quel tratteggio al di sopra la mano.

Se noi ora riconosciamo che le due figure maschili almeno in parte sono autentiche, non possiamo rimanere in dubbio che rappresentino degli dei. Un mortale non si presen-

terebbe in un corteo solenne nè nell'exomis, nè ignudo. Ed allora il barbato non può essere che Vulcano, il giovane che non porterà per caso la sua corona, piuttosto Apolline che Mercurio, e dovremo supporre che anche le donne siano immortali. Sarà difficilissimo però indovinarne i nomi. Il canestro colmo di frutti si ritrova sulla sinistra della Hora dell'autunno (cf. Roscher *Mythol. Lexicon* I 2 p. 2735); ma l'atteggiamento della figura sul rilievo a Ravenna è troppo severo per una delle agili dee delle stagioni. Poi pare che pure la destra abbia retto un attributo ora perduto perchè sulla fotografia si riconoscono due attacchi: uno sull'anca destra della figura — formato come una coda di serpente — l'altro sulle pieghe che scendono a piombo dall'avambraccio sinistro; è certo però che questo attributo non poteva essere quello secondo che l' Hora dell'autunno regge usualmente, cioè il capretto. La portatrice della fiaccola potrebbe essere la dea della luna o Proserpina, quella colla scatola Venere, considerato il tipo della testa. Ma tutto ciò resta assai dubbioso e più ancora il significato di quel vaso dal cui interno si sprigionano delle fiamme — l'unico paragone ci presta il culto eleusinio col suo kernos che però ha una forma diversa (cf. Pringsheim, *Archaeol. Beiträge zur Geschichte des eleusin. Kults*, p. 69 ss.) — e finalmente del vaso chiuso con un coperchio sulla sinistra del supposto Apolline.

Se dunque siamo riusciti a comporre dai frammenti sparsi una parte considerevole di questa rappresentazione, dobbiamo confessare che siamo rimasti al buio in riguardo alla sua spiegazione. Lasciamo a futuri ritrovamenti fortunati la soluzione di questo problema connesso certamente in qualche modo colla questione del significato di due altri fregi che rappresentano ugualmente delle donne davanti ad un fondo ornato con pilastri: le cosidette danzatrici Borghese e quell'altro fregio, i cui frammenti l'Altmann ha pubblicati nello stesso libro p. 52 s., supponendo però a torto che tutti quei singoli frammenti provengano da un solo esemplare, mentre uno sguardo ben attento non può disconoscere che non ci siano conservati che dei frammenti di altrettante repliche copiate da un originale della cui composizione il rilievo del Louvre (fig. 15 nel libro di Altmann; Clarac, 163, 258) ci dà l' idea più completa (fig. 4).

In verità la stessa figura che troviamo qui nel mezzo a sinistra del candelabro si rivede sul frammento di Urbino (A. fig. 13; l' indicazione che il frammento sia invece di Perugia è sbagliata; nel testo dell'A. si trova l' indicazione giusta) e su quello di Villa Negroni. Si capisce che questa figura sia creata per stare accanto ad un candelabro pronta ad ornarlo colla sua ghirlanda come la compagna che viene dall'altra parte. Perciò il rilievo di Villa Negroni dev'esser stato un pasticcio e vi resta il dubbio se il tempio di Vesta sia giustamente connesso col resto della composizione. Il frammentino del Vaticano riconosciuto dall'A. (p. 56; *Vat.-Kat.*, t. 50) non è che il resto di una copia della figura più a destra sul rilievo del Louvre. Di questa rappresentazione dunque non ci sono conosciute che tre figure a destra di un tempio corintio: una con dei fiori sulla sinistra alzata, due attente ad ornare un candelabro; forse apparteneva allo stesso fregio pure quel tempio rotondo del

Fig. 4 — Rilievo nel Louvre

pasticcio di Villa Negroni. In ogni caso non vi può esser dubbio che in quel fregio delle figure umane siano state combinate con una raffigurazione architettonica in un modo assai caratteristico per l'arte dei primi tempi dell'impero romano.

Non sbaglieremo poi ascrivendo al medesimo periodo la composizione degli altri fregi col fondo formato da un porticato benchè non avranno neanche originariamente appartenuti alla stessa decorazione di un santuario solo come l'ha supposto il Ricci per i frammenti ritrovati a Ravenna, perchè i singoli motivi e le misure di quei porticati non concordano perfettamente. Il fregio delle danzatrici Borghese è ritenuto da tutti con ragione un campione caratteristico dell'arte neo-attica. Sulle opere di quest'arte compaiono spesso pure quelle figure di ragazze ballanti col calatisco in capo una delle quali si vede su un'altro frammento ravennate davanti ad un fondo col porticato (nello scritto del Ricci p 259, fig. 10; nel libro dello Heydemann, p. 65, n. 5). Per quel fregio infine col corteo solenne delle donne il modo come ad una di esse fu adattata una testa di un tipo celebre dell'arte fidiaca ci fornisce un' indicazione preziosa che ci fa pensare alla medesima epoca di risvegli accademici e di miscugli stilistici (1), perchè nelle figure si ripetono piuttosto dei motivi usati dall'arte attica del quarto secolo. Così anche qui come pel fregio delle danzatrici Borghese e per quell'altro delle ragazze col calatisco in capo l'opera dell'artista romano non consistette in altro che nell'abile combinazione di elementi già esistenti col fondo architettonico. E così avrà fatto pure l'artista del fregio trattato dall'Altmann perchè le sue figure benchè siano un po' sforzate nei movimenti sono ancora piene di vita e di leggiadria e perfettamente degne di un artista ellenistico. Ciò non è indifferente perchè noi conosciamo pure un'altra rappresentazione d'un corteo femminile che stilisticamente tanto rassomiglia a quello del Louvre che non sarà troppo arrischiato di riconoscere anche qui una creazione dello stesso artista o almeno della medesima scuola: cioè il corteo delle quattro Hore ripetuto su diversi dei rilievi di terracotta destinati per la decorazione architettonica di edifici romani (cf. Roscher, *Mythol. Lexikon*, I, p. 2733 ss.) e sul sarcofago Albani il cui rilievo principale rappresenta le nozze di Peleo e di Teti (Robert, *Sarkophagreliefs*, II, 1; Altmann, *Architektur n. Ornamentik der Sarkophage*, p. 102 s., fig, 31). Mentre il sarcofago è un'opera dei primi tempi Antonini; quei rilievi di terracotta si ascrivono con ragione al principio dell'epoca imperiale. Allo stesso periodo appartengono due paste di vetro, una con tre delle Hore, l'altra con una sola (Furtwängler, *Antike Gemmen* t. XXXVI, 21; XXXVIII, 3).

(1) Questo fatto ha poi un interesse speciale per la fissazione cronologica di una statuetta di Venere nella collezione De Clerq a Parigi, statuetta il cui corpo ripete il motivo del Diadumenos di Policleto mentre la testa è quasi una copia rimpicciolita del detto tipo fidiaco (*Collection De Clerq*. IV, pl. 3). Il Furtwängler (*M. W.* p. 100) vi riconobbe un pasticcio ellenistico; il Sieveking invece (*Münch. Jahrbuch*. 1910, p. 6 s., fig. 4) la crede una copia fedele di una statuetta di bronzo creata nella seconda metà del v secolo a. C. Il rilievo Doria non può che avvalorare l'opinione del Furtwängler; solamente potremo precisare meglio la data della statuetta ascrivendola all'arte greco-romana.

Questa concordanza di indizi potrebbe indurci a credere che pure le figure delle Hore siano creazioni dell'epoca imperiale; ma ad essa certamente non disdice neanche la data anteriore. Potremo forse arrivare ad una decisione più netta in riguardo ad una scultura statuaria che rassomiglia almeno per parte in un modo assai strano a quella donzella del fregio che tiene dei fiori sulla mano manca e non sarà un caso che la figura rappresenti una delle Hore (fig. 5); siamo rimasti come si vede nel medesimo ambiente artistico e poetico di prima. È una statua che si trova nell' interno del palazzo Barberini (1). Mentre la mossa generale e la maniera come l'artista ha reso la stoffa leggera svolazzante siano quasi identiche in entrambe le figure, la parte superiore del corpo ha delle forme assai divergenti. E ciò non dipende soltanto dalla posizione diversa della cintura; il petto stesso, che sul rilievo si mantiene conforme alle proporzioni del corpo intero ed allo stile prettamente ellenistico, dalla statua si vede tanto allargato che ci ricorda le opere della fine del V secolo. Ciò produce nello spettatore quella impressione poco armoniosa di un pasticcio, impressione che si ripete davanti all' Elettra del noto gruppo di Napoli e per molti pure davanti alla cosidetta Venere dell' Esquilino.

Fig. 5 — Statua nel Palazzo Barberini.

Non sarà poi un caso che la maniera con che vediamo trattata questa parte superiore ci ricordi assai da vicino un gruppo di statue affine alla cosidetta Elettra, un gruppo che fra poco sarà illustrato di nuovo dal Mariani in questa rivista. La statua Barberini si può chiamare con più ragione una combinazione che una creazione e perciò anch'essa si potrà ascrivere con certezza ad un artefice della scuola pasitelica. Il paragone con essa non può che far spiccare di più la viva leggiadria del rilievo il cui originale perciò i più saranno propensi ad attribuire piuttosto ad un artista ellenistico.

W. Amelung.

(1) La fotografia fu presa col gentile permesso della casa Barberini con tante altre per le *Einzel-Aufnahmen*. La statua è descritta dal Matz-Duhn, I, 832. Ha di ristauro la testa ed il collo, il braccio destro colla mano, il capriolo eccetto alcuni pezzi delle gambe di dietro, l'avambraccio sinistro colla mano ed un lembo del manto, molti pezzi delle pieghe svolazzanti. Il corpo si era staccato dai piedi.

UN VASO FALISCO

CON RAPPRESENTAZIONE DEL SACRIFICIO FUNEBRE A PATROCLO

L'episodio narrato da Omero della cattura fatta da Achille di dodici giovani troiani mentre cercavano di attraversare il fiume Xanto per porsi in salvo (1), e il loro successivo sacrificio per mano dello stesso eroe dinanzi al tumulo dell'amico Patroclo (2), essendo uno degli avvenimenti più atroci di tutto il poema, interessò specialmente quel genere di arte che s'inspirava appunto agli spettacoli sanguinosi, e che pare fosse molto prediletta dagli Etruschi. Dei sette monumenti finora conosciuti che riproducono il triste epilogo dei funerali di Patroclo, sei infatti appartengono all'arte etrusca del IV-III sec. a. C., ed uno solo all'arte greca dell' Italia meridionale, circa dello stesso tempo. Essi sono:

a) La celebre pittura parietale a fresco nella tomba François, fig. 1 (3), con Achille (*Achle*) che sgozza un giovane prigioniero troiano (*Truials*) dinanzi all' Ombra di Patroclo (*hinthial: Patrucles*). Dietro Achille chinato per compiere la macabra operazione, oltre l'Ombra di Patroclo, assistono alla scena Agamennone ([*Ach*]*memrun*) e una figura alata (*Vanth*) creduta dal Des Vergers una Lasa (4), e dal Brunn come la personificazione dei tristi pensieri che agitavano in quel momento la mente del Pelide (5). Dall' opposto lato si vedono Caronte (*Charu*), un altro prigioniero troiano (*Truials*) condotto al supplizio da Aiace Telamonio (*Aivás; Tlamunus*), e Aiace Oileo (*Aivas: Vilatas*) che conduce un altro Troiano. È questa la rappresentazione più importante fra tutte le altre del genere, specialmente per le iscrizioni che designano ciascun personaggio.

b) L' urna di alabastro del Museo di Volterra (6) con Achille che trafigge al collo un giovane prigioniero alla presenza di Caronte armato di remo, mentre due guerrieri greci probabilmente i due Aiaci, conducono al supplizio due altri prigionieri troiani. Altri due troiani già trucidati giacciono supini al suolo (v. fig 5 a p. 127).

c) Il sarcofago tarquiniese dipinto, detto del sacerdote, sopra un lato del quale il Koerte (7) ha riconosciuto una scena analoga alla pittura vulcente (*a*), ma con una disposizione diversa delle figure (8).

(1) *Il.*, XXI, v. 27-33.

(2) *Il.*, XXIII, v. 175-6.

(3) Noël des Vergers, *L'Étrurie*, III, p. 18-22, tav. XXI e tav. XXVIII; *Monum. d. Inst.* VI, tav. XXXI: la nostra fig. 1 da un lucido senza l' ombreggiatura.

(4) Op. cit., III, p. 20. Il nome non è *Vel...*, come lesse il Des Vergers, ma *Vanth*: cfr. Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria*², II, p. 504.

(5) Brunn, *Ann. Inst.*, 1859, p. 358; cfr. *Il.*, XXIII, l. c.: κακὰ δὲ φρεσὶ μήδετο ἔργα.

(6) Brunn, *Urne Etrusche*, I, tav. LXVI, 2.

(7) *Bull. Inst.*, 1877, p. 100-107.

(8) È un vero peccato che di tale insigne sar-

d) Il vaso vulcente (1) con Aiace (*Aivas*) che trafigge con la spada un giovane prigioniero al cospetto di Caronte orrendo (*Charu*).

e) La grande cista enea prenestina del Museo Napoleone III (2) esibisce Achille seduto con la spada in mano, in procinto di dar principio alla strage dei prigionieri troiani, due di questi adagiati per terra con le mani legate dietro la schiena, e varie altre figure per le quali rimando alla minuziosa descrizione del Brunn (fig. 2 *a* e *b*).

f) La cista enea Révil (3) proveniente anch'essa dall'antica Praeneste, con Achille che sgozza un prigioniero troiano dinanzi al rogo di Patroclo, cinque altri prigionieri, uno

Fig. 1 — Dipinto murale di Vulci. Sacrificio in onore di Patroclo.
Da NOËL DES VERGERS, *L'Étrurie*, III, tavv. XXI e XXVIII; disegno in parte inesatto.

dei quali sta per essere trucidato da un altro eroe, e diverse altre figure secondarie, compresa Minerva (fig. 3).

g) La grande e ricca anfora canosina del Museo Nazionale di Napoli (4) la quale esibisce nel mezzo Achille che sta per colpire con la spada un giovane prigioniero troiano dinanzi al rogo di Patroclo (ΠΑΤΡΟΚΛΟΥ ΤΑΦΟΣ), e intorno varie altre figure che hanno attinenza con l'episodio principale della scena.

cofago non si sia mai pubblicato il disegno a cagione, credo, dello stato di conservazione delle figure eseguite a tempera e sbiadite pel salnitro, in modo da renderne ardua la riproduzione.

(1) RAOUL-ROCHETTE, *Ann. Inst.*, 1834, p. 174-5; *Mon. Inst.*, II, tav. IX, 1. REINACH, *Répert. des vases*, I, p. 88.

(2) BRUNN, *Ann. Inst.*, 1862, p. 5-22; *Mon. Inst.*, VI-VII, tav. LXI-LXIV.

(3) RAOUL-ROCHETTE, *Monuments inédits*, p. 90 sgg., tav. XX; OVERBECK, *Gallerie heroischer Bildwerke*, tav. XIX, 13; WALTERS, *Catalogue of the Bronzes in the British Museum*, tav. XXXI, da un lucido della quale è desunta la nostra figura 3.

(4) MICHAELIS, *Ann. Inst.*, 1871, p. 166-195; *Mon. Inst.*, IX, tav. XXXII-XXXIII; REINACH, ib., p. 187.

In quanto al momento dell'azione espresso su questi monumenti, debbo osservare che tranne la cista Napoleone III (*e*) che esibisce i preparativi per i funerali, con Achille ancora seduto innanzi d'incominciare la strage, tutti gli altri rientrano in un'unica categoria principale, con l'azione cruenta già iniziata o avviata: in *g* Achille sta per colpire, ma non ha ancora colpito un prigioniero troiano; *a*, *c*, *d*, *f* esibiscono Achille o Aiace che ha immerso la spada nel collo della vittima; *b* mostra Achille che colpisce un prigioniero, dopo averne uccisi altri due che si vedono stesi al suolo. È degna anche di attenzione la circostanza che in due di essi, in *c* e in *f*, il sacrificio dei giovani troiani viene compiuto da due guerrieri greci, Achille e forse Aiace. In nessuno di essi inoltre il numero dei prigionieri è con-

Fig. 2 *a* — Cista del Museo Napoleone III. Preparativi del sacrificio in onore di Patroclo.

forme esattamente al racconto omerico, che attesta essere stati dodici i giovani catturati da Achille: ma tale deficienza e variabilità nel numero dipende naturalmente dallo spazio più o meno vasto che l'artista aveva a disposizione e dalla natura stessa dei varii monumenti. In *a* se ne vedono tre, in *b* cinque, in *e* due, in *f* sei, in *c* forse due soli, in *d* uno e in *g* cinque. Tale variabilità ad ogni modo non costituisce una differenza essenziale per l'economia delle varie rappresentazioni dello stesso episodio.

La serie dei citati monumenti sale a otto col vaso che pubblico qui per la prima volta (fig. 4 e tav. V). È uno *stamnos* falisco (*h*) di provenienza ignota a figure chiare con ritocchi bianchi, di fattura piuttosto rozza, mal conservate e peggio restaurate, alto 0,38, con la bocca del diam. di 0,24, che l'antiquario Merlini di Firenze presentò al locale Ufficio di Esportazione nei primi giorni di Ottobre del 1909. Il Merlini dichiarò di averlo ceduto all'Imp. Museo di Berlino per una somma assai rilevante, tantochè dopo maturo esame fu deliberato di non negare la licenza di esportazione.

Questo *stamnos* è decorato con due rappresentazioni ben distinte e diverse di soggetto; sulla faccia anteriore è raffigurato il funerale di Patroclo (tav. V), mentre sulla posteriore

fu riprodotta una scena di soggetto bacchico (fig. 4): satiro nudo, barbato, in corsa verso d. che tiene in equilibrio con la mano alzata un'anfora vinaria, e altro satiro simile a cavallo ad una pantera galoppante verso d., il quale porta nella sin. un tirso legato con infula svolazzante. Completano la decorazione del vaso fregi ad ovoli e a listelli sul labbro e nella parte superiore del ventre, una greca tutta intorno inferiormente, e due larghe zone di palmette e spirali presso i manichi, che riducono i campi figurati in due riquadri quasi rettangolari.

Occupa il centro del quadro principale sulla faccia anteriore un guerriero di sembianze assai giovanili e con corti capelli, che indossa la corazza, sotto di cui sfugge l'estremità

Fig. 2 *b* — Cista del Museo Napoleone III (continuazione). Da BRUNN, *Kleine Schriften*, I, p. 260 sg.

di un chitonisco, e schinieri alti. Egli è un po' curvo verso destra, e mentre con la mano sinistra ghermisce per i capelli un prigioniero nudo, barbato, lo sgozza dal di dietro con la sua corta spada imbrandita con la destra. Il sangue della vittima sprizza in avanti, ed egli intanto volge lo sguardo verso un altro prigioniero molto giovane, che gli sta dinanzi in piedi, tutto nudo, e con le mani legate al dorso mediante una sottile striscia o correggia (1) che penzola fino a terra. Sembra quindi chiaro che il pittore di questo vaso volle esprimere nel sacrificante l'impazienza di immolare anche l'altro prigioniero che gli sta davanti.

Da sopra uno scoglio posto in alto protende intanto il lungo collo — quasi di cigno — verso la vittima un avoltoio, starnazzando con le ali impaziente della preda. Al secondo piano del quadro sta seduto sul proprio mantello un guerriero barbato, armato di scudo rotondo e di corazza il quale volge indietro il capo verso il tumulo che si vede a sin. e porta la destra all'altezza del mento.

(1) Cfr. *Il.*, XXI, v. 30.

Questo primo gruppo di figure è diviso dall'altro di sinistra da una sottile colonna liscia restremata, con base rotonda e capitello di forma approssimativamente dorica, sor-

Fig. 3 — Cista Révil nel Museo Britannico. Sacrificio in onore di Patroclo.
Dal *Catalogue of the bronzes in the British Museum*, tav. XXXI.

montato da una pigna, che si erge in fondo, dietro al sacrificante; intorno alla sommità di tale colonna è legata una benda o infula, di cui si vede uno dei capi agitato dal vento. Più indietro verso sinistra sorge sulla terra un tumulo di forma conica, coronato di edera e onusto di armi. Data la mediocre conservazione del vaso, è difficile poter stabilire la natura di tutti gli oggetti che si vedono posti sul tumulo. Quelli che si possono determinare con sicurezza sono: un grande scudo metallico circolare, con l'orlo spianato e ribadito, appoggiato con la parte esterna convessa contro il tumulo, ed esibente nell'interno il bracciale (ὄχανον) per sostenerlo; una piccola *oinochoe* da lustrazione appesa ad un gancio; un elmo aulopide con cresta caudata e forse munito di paragnatidi (se l'oggetto che sembra una paragnatide sotto l'elmo non è invece un pettorale); uno schiniere e, forse, una corazza sulla sommità.

Fig. 4 — *Stamnos* falisco (rovescio), da fotografia.

Accanto al tumulo si vede una giovane donna volta a d., con i piedi ed il braccio destro nudi, vestita di un ampio mantello riversato sulla spalla sinistra, con una specie di nastro intorno al collo che in origine sosteneva forse una bulla ricadente sul petto o altra specie di pendaglio, e con il capo cinto da una larga benda. Per terra, dietro a lei, giace una patera *mesomphalos*. Si avanza dal fondo verso il tumulo, recando in mano una *oinochoe*

da lustrazione simile all'altra appesa, una fanciulla coi piedi e braccia nudi e lungo chitone senza maniche cosparso di piccole stelle, succinto alla vita.

In alto sul tumulo, un secondo avoltoio sta per spiccare il volo col becco semiaperto verso la vittima.

Tutte le figure hanno il viso di profilo.

La differenza sostanziale che passa tra la scena di questo vaso e le rappresentazioni dei varii monumenti sopra citati, consiste soprattutto nella diversa concezione dell'artista che volle riprodurre sul nostro *stamnos* la fase ultima del funerale di Patroclo, espressa dal tumulo già composto e adorno di armi, dopochè il rogo aveva distrutto il corpo del l'eroe. Il rito quindi del sacrificio umano che qui si celebra a funerale compiuto, non riscontrandosi in verun altro dei monumenti di soggetto simile che si conoscono, pone il nostro vaso — per questa variante affatto nuova — in un posto a sè. Non si può però asserire che un' altra fonte, che non fosse la tradizione omerica, avesse ispirato questa rappresentazione, perchè — sebbene il racconto omerico attribuisca ad Achille l' atto del sacrificio dei giovani troiani all'inizio del funerale di Patroclo — tuttavia lo spostamento del sacrificio alla fine del funerale operato dall' artista, non è di per sè un elemento bastevole a farci pensare ad una fonte diversa da Omero. Bisogna tener conto che nei particolari tutti i monumenti ispirati a questo soggetto, il nostro *stamnos* compreso, concordano col racconto omerico, e che d'altra parte non conosciamo altra tradizione che direttamente o indirettamente avesse potuto generare la variante in questione (1). La spiegazione più ovvia — allo stato delle conoscenze — deve cercarsi quindi nella libertà individuale dei varii artefici che interpretavano la tradizione letteraria del fatto, la quale — giova ripeterlo — faceva capo ad Omero.

I personaggi che si identificano a prima vista, mercè il confronto con i monumenti sopra ricordati, e specialmente con la insigne pittura di Vulci che fornisce il nome di ogni figura, sono i tre principali del dramma che il ceramista etrusco volle riprodurre — sebbene in edizione assai ridotta — sullo *stamnos* che ho preso ad esaminare, cioè Achille e i due prigionieri troiani. Questo gruppo che possiamo chiamare centrale di tutta l'azione, a parte

(1) Se si potesse escludere la fonte epica, non resterebbe che pensare ad una fonte tragica anteriore al sec. IV, non giunta però a noi, e propriamente alla nota trilogia eschilea Μυρμιδόνες — Νηρηΐδες — Ἕκτορος λύτρα, la quale riflettendo gli episodi dall'XI al XXIV canto dell' Iliade (v. WECKLEIN, *Ueber eine Trilogie des Aischylos und über die Trilogie überhaupt*, in *Sitzungsber. der Münch. Ak.* 1891, p. 327 sgg.), doveva necessariamente comprendere anche la morte di Patroclo e i funerali celebrati in onore di lui. Tale episodio si può pensare che fosse solo accennato o alla fine delle *Nereidi* o al principio del *Riscatto di Ettore*; ma d'altra parte non si può ammettere che avesse avuto grande sviluppo sulla scena, e per la naturale repugnanza che doveva muovere negli spettatori, e per le difficoltà stesse — non facilmente superabili — a cui si andava incontro nel rendere un realismo così atroce. Forse il racconto del funerale veniva fatto da un nunzio, o da altro personaggio secondario della tragedia.

qualche lieve variante nei particolari, è nel complesso simile ai corrispondenti in *a*, *b*, *c*, ed alla rappresentazione *d*, dove invece di Achille è Aiace a compiere il sacrificio.

Il guerriero barbato che assiste alla scena seduto al secondo piano, e che torce indietro il capo con gesto di dolore, per la posizione che occupa e per il suo atteggiamento non ha riscontro altrove; ma è evidente che si tratta di un personaggio dell'esercito greco, che rende — direi quasi — più solenne con la sua presenza l'inumana funzione che sta compiendo Achille. Per esclusione non si può che pensare o all'ombra di Patroclo stesso, o ad Aiace o ad Agamennone, essendo esse le tre figure che tutte insieme (come in *a*) o isolate, con epigrafi dichiarative o senza, ricorrono costantemente nelle altre rappresentazioni dello stesso episodio.

Escludendo anche Aiace Telamonio, che là dove è rappresentato appare investito di una funzione ben definita, in connessione con l'atroce rito che compie il Pelide, (in *a* e *b* conducente al supplizio un troiano legato, in *c* ed *f* probabilmente come secondo vittimario, e in *d* invece di Achille stesso, nell'atto di scannare un prigioniero in presenza di Caronte), resta a vedere se il decoratore del vaso in questione volle rappresentare nell'individuo seduto Agamennone o Patroclo. Quest'ultimo fu riconosciuto nella pittura vulcente in quella figura ultramondana indicata come la *hinthial Patrucles*, e nella cista Napoleone III nella mezza figura velata che si vede nel fondo a destra, fra l'ultimo gruppo di figure (1): in questi monumenti è chiaro che l'immagine di Patroclo tiene luogo del tumulo, il quale manca in entrambi. Il carattere simbolico e spirituale dell'eroe che è presente ai funerali che si celebrano in suo onore, fu reso efficacemente in *a* e in *e* dalle due figure che non appartengono al mondo dei viventi, ma sono venute fuori dal regno delle ombre.

Il guerriero del nostro *stamnos* è invece un personaggio reale, come tutti gli altri della stessa rappresentazione. Il tumulo già composto e adorno delle armi dell'eroe estinto che si vede a sin. sostituisce pertanto l'immagine di Patroclo, presente ma invisibile, al funebre rito. Basterebbe quindi tale considerazione per escludere che si tratti di Patroclo; ma vi è anche una ragione artistica che si oppone alla identificazione di Patroclo nella detta figura, e che a me sembra decisiva.

Patroclo è barbato solo nelle opere arcaiche, mentre è rappresentato senza barba dall'arte più progredita, alla quale appartiene appunto il nostro *stamnos* (sec. IV a. C.) (2). Resta così il gran condottiero dei Greci, che troviamo rappresentato anche in altri monumenti ispirati allo stesso fatto.

(1) *Ann. Ist.*, 1862, p. 7.

(2) Cfr. per le rappresentazioni con la barba la tazza di *Sosias* a Berlino, nella quale si vede Achille che fascia il braccio ferito dell'eroe (BAUMEISTER, *Denkmäler*, I, p. 8), e la tazza di *Duris* a Vienna con Iphis che versa da bere a Patroclo (*Wiener Vorlegebl.*, Ser. VII, Taf. 1).

E per le rappresentazioni di Patroclo senza la barba, v. il cratere del Louvre con l'eroe che prende commiato dal padre (OVERBECK, *Bildw.*, p. 277), e altri esempi in REINACH, *Répert. des vases peints*, I, p. 152, 286, 395 e II, p. 95. — Cfr. anche il famoso gruppo di Menelao che depone il cadavere di Patroclo, sotto la Loggia dei Lanzi a Firenze, LOEWY, (*Scultura Greca*, p. 127, tav. 243).

Agamennone (*Achmemrun*) barbato, ricoperto da mantello e armato di lancia, occupa l'estremo angolo a sin. nella pittura di Vulci e assiste alla scena cruenta. Egli è identificato giustamente dal Minervini e dal Michaelis (1) nel nobile guerriero riccamente vestito e armato di lancia, che fa la libazione sul rogo ancora spento nella rappresentazione canosina. Qui è da osservare che la libazione di Agamennone e degli altri eroi greci in onore di Patroclo, secondo Omero (2), sarebbe stata fatta dopochè il rogo aveva compiuto la sua opera di distruzione, non al principio del funerale. Ma anche tale variante non so se attribuire ad una tradizione diversa da Omero, o piuttosto alla libertà personale dell'artista nel decorare il vaso, libertà che poteva avere origine dal fatto che il pittore non copiava da un determinato modello, ma creava quasi riproducendo, fondendo e trasponendo i vari episodi di uno stesso racconto che sapeva a mente.

Anche nel sarcofago tarquiniese (*c*) il Koerte ha riconosciuto l'immagine di Agamennone che « guarda in giù con seria e quasi mesta espressione » (3). Agamennone insieme col fratello Menelao si vede seduto sulla cista Napoleone III (4) di fronte ad Achille ed ai prigionieri troiani. Egli è barbato e coronato, e alza la destra in atto di comandare, mentre l'ombra di Patroclo volge la testa verso di loro con mesto atteggiamento. Il duce supremo dei Greci secondo il racconto omerico, dopo avere guidato gli uomini sul monte Ida per provvedere la legna occorrente alla costruzione del rogo, resta con Achille e con gli altri capitani ad assistere all' ultima fase della solenne funzione funebre, avendo allontanato dal luogo per consiglio del Pelide le caterve e ordinato loro che andassero a banchettare (5). Egli è commosso e non può trattenere le lagrime, ma Achille lo ammonisce a rimettere a più tardi lo sfogo del proprio dolore (6).

Questo sentimento di dolore intraveduto dal Koerte nell'Atride del sarcofago dipinto di Corneto, mi pare che si sia voluto esprimere anche nella figura seduta del nostro vaso, la quale volge indietro il capo a rimirare il tumulo dell'amico estinto, accostando la mano alla barba e guardando attentamente.

Riconosciuta pertanto la figura di Agamennone, che è sostanzialmente simile alle altre che lo rappresentano in *a*, *c* ed *e*, vediamo di identificare la giovane donna che sta accanto al tumulo di Patroclo, a sin. della sacra colonna che divide i due gruppi.

Nel XXIII canto dell' Iliade non vi è cenno alcuno che una donna fosse presente e partecipasse alla funzione funebre, ma in qualcuna delle rappresentazioni simili più sopra esaminate non mancano le donne e le divinità femminili. Le ciste Napoleone III e Révil esibiscono Minerva in piedi, in panoplia, la prima all'estrema destra della rappresentazione, la seconda nella parte sinistra. Sull'anfora canosina si vedono cinque donne che hanno relazione con la scena del funerale, e Minerva seduta che discorre con Mercurio nell' angolo

(1) Cfr. *Ann. Inst.*, 1871, p. 178, nota 30.
(2) *Il.*, XXIII, v. 25 sgg.
(3) *Bull. Inst.*, 1877, p. 101.
(4) *Ann. Inst.*, 1862, p. 6-7.
(5) *Il.*, XXIII, v. 156-160.
(6) *Il.*, XXIII, v. 48-53.

destro superiore. Ma due fra queste donne richiamano specialmente la nostra attenzione. Esse sono quelle che muovono da destra e si avvicinano al rogo; quella che precede ha nel portamento e nel vestito composto di lungo chitone orlato e di un *himation* il cui lembo essa ha tirato sul capo a guisa di sciallo o velo qualcosa di nobile e di distinto che la differenzia dalle altre. Quella che la segue invece è evidentemente una sua schiava che reca un flabello, una benda e un vassoio con oggetti che si presume occorreranno alla signora per compiere il rito a cui si appresta. Essa quindi deve essere investita di grande autorità e distinzione, se può accostarsi al rogo e compiere insieme con Achille e col re Agamennone le estreme funzioni in onore del defunto.

Il Michaelis (1) è incerto nell'assegnare un nome a tale donna, e non risolve in modo definitivo la questione, che invero si presenta piena di difficoltà e di dubbi. Egli pensa da prima a Ifide amica di Patroclo (2), ma non s'indugia troppo su questa ipotesi, e anzi mostra di preferire l'identificazione con Briseide, basandosi soprattutto sui noti versi omerici (3) nei quali la bella schiava di Achille piange la miseranda fine di Patroclo. Neanche questa seconda ipotesi però lo convince abbastanza, e fa da ultimo un'ardita congettura, che cioè si possa trattare di Tetide che interviene ad assistere il figlio durante i funerali.

Non è il caso di parlare *a priori* di divinità per la donna del nostro *stamnos* falisco, la quale insieme con le altre figure del quadro è ben caratterizzata dalla funzione che compie. Sul nostro vaso infatti, che a differenza dell'anfora canosina su cui è riprodotta la scena introduttiva e preparatoria dei funerali, esibisce la fase culminante del rito che si compie in onore di Patroclo, la giovane donna di opulenti forme che ha il capo cinto da una sacra benda, si volge verso Achille sacrificante, dopo avere disposte sul tumulo le armi dell'estinto, e dopo averne circondata la sommità con un viticcio di edera tenace. Che tale sia stata la sua cura, non credo che si possa mettere in dubbio, data la sua posizione presso il tumulo. Se dunque fu proprio questa donna, assistita qui come in *g* da una giovinetta ancella, ad imporre sul tumulo che simboleggia Patroclo, le armi dell'eroe, noi dobbiamo concepirla non come un essere divino in relazione diretta con Achille, ma come una donna terrena legata da grande affetto all'estinto. Non resta perciò che scegliere tra Ifide e Briseide.

Il Michaelis, a proposito della donna che si avvicina al rogo di Patroclo sull'anfora canosina (4), non potendosi servire di elementi sicuri per escludere che si possa trattare di Ifide amica dell'eroe, e come tale ricordata da Omero, fonda il suo ragionamento in gran parte su circostanze di carattere psicologico, le quali se possono avere un apparente valore per il monumento su ricordato, non ne hanno nessuno per il nostro *stamnos*, su cui la donna presso il tumulo non si può spiegare — ripeto — se non in istretto rapporto

(1) *Ann. Inst.*, 1871, p. 179-180.
(2) *Il.*, IX, v. 666 sgg.
(3) *Il.*, XIX, v. 282 sgg.
(4) *Ann. Inst.*, 1871, l. c.

con esso. Sta in fatto che Briseide nell' economia generale dell' Iliade rappresenta un elemento di ben altro valore che non Ifide, e tenendo presente appunto la sua singolare importanza nel poema, si spiega benissimo perchè Omero riferisce solo i lamenti di costei fra tutte le donne che piangono l' ucciso (1). Ma ciò non vale ad escludere che l' artista, il quale aveva un obbiettivo diverso da quello del poeta, volle rappresentare anche in g l'amica di Patroclo anzichè l'amica di Achille. Se Ifide nell'Iliade appare come una figura secondaria e quasi trascurabile, essa tuttavia, o per l'accenno che ne fa Omero o più verisimilmente per altra fonte a noi sconosciuta, non fu trascurata da Polignoto di Taso, che ne dipinse l' immagine nella Lesche di Delfi (2), e la introdusse così nel dominio dell'arte.

Finchè dunque non sarà conosciuto un nuovo monumento che adduca segni e ragioni decisive per farci ritenere che la donna ammessa a partecipare ai funerali di Patroclo sia proprio Briseide, non mi pare prudente di negare quel posto ad Ifide dalla bella cintura (ἐΰζωνος) che l' eroe greco ebbe cara in vita, come l' amico che gliela aveva donata dopo la presa di Sciro. Tale identificazione mi pare che possa essere suffragata anche dalla citata tazza di Duris del Museo di Vienna (3), esibente nel centro Ifide che versa da bere a Patroclo, che è in procinto di partire per il campo, da un'*oinochoe* simile a quella appesa sul tumulo.

Resta a dire una parola intorno alla fanciulla dal chitone stellato che viene da sinistra recando in mano l'*oinochoe* per la lustrazione. Essa è evidentemente un' ancella e non ha in sè nessun significato particolare in rapporto con gli altri personaggi del quadro.

Firenze, Agosto 1911.

EDOARDO GALLI.

(1) *Il.*, XIX, v. 282 sgg.
(2) *Pausania*, X, 25, 4.
(3) Cfr. p. 124, nota 2.

Fig. 5 — Urna nel Museo di Volterra.

SUL SACRIFICIO FUNEBRE A PATROCLO

RAPPRESENTATO IN UN VASO FALISCO E IN ALTRI MONUMENTI

Volentieri la Redazione di questa Rivista ha accolto qui pei suoi lettori la primizia, offerta dal dott. E. Galli, della pubblicazione di un monumento così pregevole ed istruttivo qual'è il vaso che porta dipinta la rappresentazione riprodotta nella nostra tavola V. Ma poichè l'interpretazione, che di questa ha dato il Galli stesso, a prima vista appare, in qualche sua parte, discutibile, ed alcune osservazioni fatte da me sembrano condurre ad una più plausibile interpretazione di ciò che forma il punto culminante del soggetto rappresentato ed anche ad un apprezzamento più adeguato dell'opera intera, perciò la Redazione stessa ha stimato opportuno che la pubblicazione fosse accompagnata anche da questa mia nota.

Non v'è dubbio che qui, come ha già riconosciuto il Galli, sia rappresentato il sacrificio dei prigionieri troiani presso la tomba di Patroclo, e che il giovane guerriero che ha infitto la spada in uno di loro sia Achille, l'intimo amico dell'estinto. Ma non si può non dissentire sul resto della spiegazione proposta, e prima di tutto sul nome attribuito alla figura ammantata che sta diritta accanto al tumulo. Essa non può assolutamente rappresentare Briseide, come ha pensato il Galli, per una ragione molto semplice: non è una figura di donna ma sì di uomo! Nulla è, infatti, nelle sue forme e nei suoi contorni che accusi il sesso femminile; al contrario questa figura si distingue nettamente dall'altra, veramente femminile, che sta lì accanto, non solo per le linee più diritte, per la struttura più robusta del corpo e per il portamento virilmente energico e altero, ma per la foggia altresì del vestimento che consiste nel solo himation ravvolto alla persona e raccorciato in modo da lasciare nuda la maggior parte del petto col braccio destro e poi anche la metà di una gamba; ciò che era solito per gli uomini, insolito per le donne (1). Se poi nella sua faccia imberbe e giovanile e nella sua chioma copiosa e cinta di una larga fascia si è creduto di riconoscere dei tratti specificamente femminili, basta per ciò osservare qui stesso i lineamenti non meno delicati del volto di Achille e considerare, in pari tempo, che la chioma copiosa ma non prolissa ben si addice ad un giovane, e che la fascia, sia stretta sia larga, era comune in Grecia ad ambedue i sessi, quando anche non siavi stata una ragione speciale che abbia fatto cingere così la sua testa.

(1) Nella descrizione del Galli, sopra p. 122, sono indicati come nudi soltanto i piedi e il braccio d., non il petto, che pure è certamente nudo e privo di ogni segno di forme femminee.

Chi è dunque questo giovane che sta accanto alla tomba, ritto e immobile come una statua, inattivo ma non indifferente, bensì partecipante con tutta la sua attenzione al truce fatto che si compie a un passo di distanza? Appunto questo suo contegno e la vicinanza del tumulo bastano già a farci sospettare chi egli sia; ma qui non ci occorre nemmeno di affaticarci in congetture, poichè abbiamo già il modo di saperlo con certezza, e questo ci è dato dal dipinto di Vulci già citato e riprodotto sopra alla pag. 119, fig. 1. Può, in vero, far meraviglia che il Galli, che questo stesso dipinto ha richiamato a confronto col nuovo dipinto del vaso, non siasi accorto che in esso si ritrova questo medesimo personaggio, anzi quasi la medesima figura. È questa la seconda figura a sinistra che l'iscrizione sovrapposta ci dice essere l'Ombra di Patroclo (*hinthial Patrucles*). Manifeste sono le somiglianze, nella testa con volto ugualmente giovanile e delicato e chioma non meno abbondante, nella disposizione del mantello (tranne la lieve variante dell'avvolgimento di questo anche al braccio destro oltre che al sinistro), infine nell'atteggiamento e nell'aspetto generale della figura che è ripetuta quasi esattamente nella simile scena dipinta nel sarcofago tarquiniese *c* della serie riferita dal Galli sopra alla pag. 118 seg. (1).

Vi sono poi due particolari molto significativi che stabiliscono, unitamente alle predette concordanze, la dipendenza delle due figure da un medesimo originale e con essa l'indiscutibile medesimezza della persona rappresentata sì dall'una che dall'altra. Giova, a questo proposito, riportare le parole testuali del Garrucci che rivide e descrisse più accuratamente il dipinto pubblicandone anche le fotografie, le quali ci rivelano non poche inesattezze del disegno precedentemente pubblicato. « Avanti ad Agamennone (son queste le sue parole) appare l'Ombra di Patroclo di assai leggiadre forme coi capelli inanellati e cinti da una benda di color bianco e azzurro. Il pallio parimente azzurro gli copre le spalle e l'involge innanzi lasciandogli nudo il petto le cui mammelle sono munite di una bianca fascia che è ritenuta da due cordoncini sulle spalle. È una sorta di fascia pectoralis, o στηθόδεσμος, che sapevasi convenire alle donne » (2) (v. vignetta finale, p. 145).

(1) Veggasi Koerte, *Bullettino dell'Inst.*, 1877, p. 100 sgg.; solamente ha il mantello bianco e regge con la mano sinistra una lunga lancia, erroneamente data a lui e tolta ad Agamennone. Nel sarcofago sono ripetute quasi identicamente tutte le figure di *a* (meno la dea *Vanth*) ma in ordine diverso. Nel mezzo è Achille armato (manca la testa) che sgozza il Troiano; a sin. l'Ombra di Patroclo, poi un secondo Troiano barbato con le mani legate dietro da una corda tenuta da un guerriero tutto armato, in ultimo Caronte guardante verso il centro. A destra di Achille è Agamennone barbato e ammantato, poi un secondo guerriero c. s. che guarda un terzo Troiano nudo « afferrandolo colla sinistra pel capo mentre colla destra pare che sguaini la spada. Finalmente seguono tre figure pochissimo conservate, nelle quali si riconoscono però un terzo guerriero greco che stende la sinistra carica dello scudo per afferrare un prigioniero ignudo, dopo questo un'altra figura colle gambe nude, che dev'essere la quinta delle vittime da sacrificarsi ».

(2) Garrucci, *Dichiarazione delle pitture Vulcenti*, p. 6 sgg. e *Tavole fotografiche* ecc. tav. II. Se ne ha la conferma nella descrizione del Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria*[2], II, p. 503 sgg., il quale non cita il Garrucci ma vide il dipinto originale, o a invisibile. La copia, grande al vero, esistente nel Museo Gregoriano (cfr.

Dunque nel dipinto vulcente la testa di Patroclo non ha i capelli sciolti, come inesattamente li mostra il disegno divulgato, ma avvinti da una fascia, precisamente come nella figura del vaso. In questa poi si vede discendere dal collo sul petto una doppia strisciolina (fatta con colore diluito) la quale cessa ai due punti d'incontro con una linea orizzontale tesa sul petto nudo. Ora a me sembra inverosimile che questa rappresenti il contorno del mantello, sia perchè essa è troppo diritta, sia perchè il mantello forma sotto il gomito un seno obliquo che non potrebbe mettersi in concordanza con la linea stessa; di più non mi sembra necessario di ammettere col Galli che la predetta strisciolina sostenga un pendaglio, che qui non si vede e dovrebbe immaginarsi nascosto dal panneggiamento: invece io credo che l'una e l'altra cosa costituiscano un'indicazione sommaria di quella medesima fascia pettorale sostenuta da una specie di bretella, che si vede più chiaramente espressa nel dipinto di Vulci (1). Se una tale fascia, unitamente all'altra che cinge il capo di Patroclo, che qui come in molti altri monumenti è rappresentato di aspetto bello e giovanile, stesse a significare il carattere molle e quasi effeminato dell'amico dilettissimo di Achille, ciò andrebbe bene d'accordo col concetto che già tra i Greci del secolo v a. C., se non ancora in Omero, vigeva circa la relazione dei due eroi (2). Ma non è da trascurare un'altra spiegazione proposta da Helbig, che cioè per codesta fascia il pittore abbia inteso accennare la ferita che cagionò la morte dell'eroe, similmente a ciò, che si è fatto in due figure di una pittura tarquiniese (3). Qualunque sia la ragione della fascia, è importante per noi il

HELBIG-REISCH, *Führer*² II, n. 1250) e da me verificata, esibisce, tra le varie inesattezze, la testa di Patroclo senza la fascia; ne rende tuttavia il petto nudo con la fascia bianca ritenuta dai due cordoncini. Nel sarcofago tarquiniese questa parte della figura è poco conservata; quindi è incerta, benchè molto probabile, l'esistenza della fascia: cfr. KOERTE l. c. p. 101, nota 2.

(1) Nella tavola del GARRUCCI sono ben visibili le due fascie, e la pettorale (si badi) apparisce più in basso che nel disegno riprodotto alla p. 119 fig. 1, cioè quasi come nella figura del vaso. Così pure nella copia del Museo Gregoriano.

(2) Cfr. WEIZSAECKER in ROSCHER, *Lexikon der Mythol.* III, p. 1692. Esempi del suo bello aspetto giovanile sono le figure di Patroclo morto nel gruppo della Loggia dei Lanzi e nel vaso di Bernay: ROSCHER, ibid. p. 1703, figure 7 e 8.

(3) *Annali dell'Inst.* 1870, p. 32, dove HELBIG rileva anche l'errore del BRUNN, il quale (*Annali* 1859 p. 358) disse Patroclo armato di corazza come Achille: errore certamente dipendente dall'analoga descrizione di NOËL DES VERGERS in *Bull. d. Inst.* 1857, p. 121, che la ripetè, omessa tuttavia la menzione della corazza, nell'opera *L'Étrurie*, III, p. 20. Già prima il GARRUCCI nella sua *Descrizione*, edita nel 1866 e dianzi riportata, aveva detto essere Patroclo col petto nudo e cinto da una fascia. Forse chi accettasse la spiegazione di HELBIG, che non notò la fascia del capo, la estenderebbe anche a questa (ROBERT, *Iliupersis*, nella sua tavola cinge così il capo di Licomede e di Eurialo feriti: cfr. PAUSAN. X, 25, 3). — Nella pittura tarquiniese della « Tomba dell'Orco » ed. in *Monumenti d. Inst.* IX tav. XV è figurato Aiace con una fasciatura bianca sotto l'ascella sin. e un altro eroe con fasciatura simile attorno al petto e alla spalla sin. Questo, per l'apposta iscrizione *Memrum* è creduto essere Memnon (così pure in ROSCHER, *Lexikon*, II, p. 2687); ma, dato pure che quello sia il suo nome etrusco (il che non è certo: cfr. anche il *Lexikon* citato p. 2680), qui si deve badare che nella tavola la testa di lui apparisce incompleta in alto, onde ugualmente incompleta potrebbe essere la vicinissima iscrizione, che in tal caso si suppli-

fatto ch'essa esiste così nella figura di Patroclo della pittura vulcente, come nella figura, similissima a questa, che è dipinta sul nostro vaso.

La conseguenza necessaria di tutto ciò è che anche quest'ultima figura rappresenta l'Ombra di Patroclo, il cui intervento al funebre rito ci è assicurato anche dalla cista *e*. E questa conclusione ha altresì la sua conferma nel fatto che qui Patroclo è rappresentato di proporzioni maggiori degli altri personaggi, persino di Achille: indizio certo ch'egli ora è di quei che l'opinione e l'arte dei Greci immaginavano trasfigurati in esseri superiori dopo la morte, come appunto ce li presentano non pochi monumenti sepolcrali.

E proprio di un monumento sepolcrale ci si offre qui l'imagine nel suo assetto più completo, col suo tumulo inghirlandato e carico di armi e di vasi usati nella libazione e poi in parte spezzati secondo il rito (1), con la sua στήλη o colonna cinta di benda votiva, con la sua statua destinata a perpetuare le sembianze dell'estinto. Nell'atto che l'autore primo della presente composizione (di certo un Ateniese per nascita o per dimora) disegnava un'apparizione ideale dell'eroe accanto alla propria tomba, si sentiva spontaneamente indotto, sotto la suggestione della realtà, a rappresentare non solo la tomba medesima secondo alcuno dei modelli che spesso aveva veduto co' suoi occhi, ma anche il fantasma di Patroclo in un aspetto corrispondente ad alcuno de' tipi ovvii nei rilievi o nelle statue sepolcrali. Accadde così a lui ciò che p. es. vediamo essere accaduto ad altri pittori di vasi, i quali o alla viva Sfinge tebana ascoltata da Edipo o all'Ombra del defunto visitato dai superstiti presso la sua tomba dettero forme e atteggiamenti stereotipi della scultura funebre (2). Nel caso presente l'ispirazione venne da uno di quei tipi virili, aitanti e panneggiati con garbo, che, più o meno variati, s'incontrano in rilievi e in statue sepolcrali che dipendono alla loro volta da esemplari di ordine superiore, quali le note statue di Sofocle e di Eschine od altre che rappresentano qualche divinità, p. es. Giove od Esculapio (3). E una siffatta ispirazione sembrerà più facilmente ammissibile a chi sappia che i pittori di vasi, specialmente di lekythoi e di anfore d'uso sepolcrale, erano abituati a

rebbe *(Ach)memrun* come nella pittura di Vulci; per conseguenza sarebbe anche questa una figura di Agamennone, che, in vero, accanto a quella di Aiace e di Tiresia starebbe più a proposito. Si badi pure che le due figure sono similissime fra loro per tipo, per abito e per atteggiamento.

(1) Cfr. P. Stengel, *Die griechischen Kultusaltertümer*[2] p. 132; Lécrivain presso Daremberg e Saglio, *Dictionn. des antiquités*, II, p. 1378, nota 26. Anche la tazza che qui si vede rappresentata in terra sotto i piedi della donna è da intendersi come appartenente al rito funebre (cfr. *g*). L'offerta delle armi così qui come sul rogo in *f* e *g* non è menzionata da Omero (Patroclo morto era stato spogliato dai nemici), ed è forse dovuta alla tipologia comune. L'idea, a dire il vero non fondata, del Galli, che il tumulo sia stato inghirlandato e caricato di armi dalla presunta Briseide, non ha d'uopo di confutazione dopo ciò che si è detto.

(2) *Mus. Gregoriano*, II, tav. LXXX (nell'altra ediz. tav. LXXXIV); *Monum. d. Inst.* VIII, tav. LV; Dumont-Chaplain, *Les céramiques de la Gréce*, I. tavv. XXIV-XXVI; Daremberg e Saglio, p. 1371 fig. 3333, p. 1381 fig. 3349: cfr. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec* pp. 98-104.

(3) Cfr. Collignon, op. cit. p. 280 sgg., figure 174-178

rappresentare soggetti funebri con forme e motivi desunti da monumenti effettivamente veduti da loro nelle necropoli e ad imitare altresì l'aspetto esteriore di tali monumenti, anche di quelli con statue, come vediamo, tra altri, nel dipinto che qui riproduciamo (fig. 1) perchè tanto simile al nostro per l'apparecchio e l'arredo della tomba (1). Si ha persino qualche caso nel quale, scomparsi i limiti fra il materiale e l'immateriale, questo si confonde con quello: infatti nel dipinto di una lekythos attica la statua marmorea di un leone sovrapposto alla stela sembra animarsi per afferrare con una zampa le offerte apportate alla tomba (2). Un fatto simile, ma di grado superiore, direi quasi una spiritualizzazione della statua, ci si presenta nell'imagine di Patroclo del nostro vaso. E chi sa se non vi abbia concorso il concetto originario, più o meno latente nella coscienza dell'autore, che la statua del defunto era l'εἶδος dell'εἴδωλον, corrispondente al doppio degli Egiziani. La storiella, riferitaci da Pausania, della statua di Teagene, trattata come un essere animato e reagente come tale, è uno degli esempi più eloquenti della sopravvivenza di quella credenza primitiva che dà un'anima alle cose (3); nè avremo da maravigliarci se ne troveremo qualche traccia anche nel campo dell'arte e vedremo talvolta anche qui il reale confondersi e quasi sfumare nell'ideale.

Fig. 1 — Il saluto alla statua sepolcrale.
(Dal *Catalogue of the vases in the Brit. Mus.*, IV, tav. IV).

Se ora volgiamo di nuovo lo sguardo alla pittura di Vulci, ci accorgiamo che la figura di Patroclo ha conservato sì, nella traduzione etrusca, quella leggiadria del volto che dobbiamo supporre essere stata nell'originale (4), ma ha perduto non poco di quella grandiosità e nobiltà ch'essa ha nella pittura del vaso, ed è stata ridotta ad un medesimo livello con le altre figure del quadro.

(1) WALTERS, *Catalogue of the Greek and Etruscan vases in the British Museum*, IV, tav. IV, F. 93, donde la nostra fig. 1. Qui le tre figure sono descritte come di persone addolorate presso una tomba; ma la centrale, che sta sopra un piedistallo, riproduce evidentemente, nell'intenzione del pittore, una statua femminile sepolcrale, simile a quelle edite a pag. 158 sg. fig. 90 e 91 dell'op. cit. di COLLIGNON (cfr. ivi fig. 103 e fig. 131 la stele di Demetria e Pamfile e il sarcofago delle Addolorate da Sidone). È un caso analogo alle più frequenti riproduzioni di «heroa» con statue nei vasi di Apulia (p. es. op. cit. fig. 57 e fig. 67), ed è da aggiungere alla serie dei vasi con rappresentazioni di statue sepolcrali data da WEISSHAEUPL, *Eranos Vindobonensis* p. 48 sgg. e da COLLIGNON op. cit. p. 100 sgg. Cfr. anche lo stesso, *Hist. de la sculpture grecque*, pp. 376 e 381 sg.

(2) COLLIGNON ibid. p. 103, fig. 53.

(3) PAUS. VI, 11. Veggasi per tutto ciò lo stesso COLLIGNON p. 14-17.

(4) Più manifesta nella fotografia del GARRUCCI che nel disegno manierato pubblicato dal DES VERGERS: ivi le fattezze di Patroclo appaiono veramente belle e gentili.

Ed ora possiamo altresì renderci conto di un difetto che impediva d'intendere il significato di quello scudo che sta ritto, non si sa come, davanti all'Ombra di Patroclo che nemmeno lo tocca, avendo egli la mano avvolta nel mantello. È chiaro ormai essere quello scudo una reminiscenza o meglio un avanzo del tumulo arredato con armi come nel dipinto del vaso, ove lo scudo medesimo vedesi ugualmente ritto ma appoggiato al tumulo: questo era certamente anche nella pittura originale ma dal decoratore etrusco fu soppresso per collocare al suo posto una figura alata. Anche se si ammetta che questa figura, che qui fa riscontro a quella di Caronte, sia stata nell'originale (1), è innegabile che il metodo abbreviativo usato dall'artefice etrusco è contrario così alla naturalezza come alla chiarezza.

Un corollario della mia interpretazione della figura prossima al tumulo è la necessità di trasferire da questa il nome di Briseide, o quello di Ifide (ambedue discussi dal Galli), all'unica figura femminile che sia presente nella scena, cioè a colei che è giunta dietro da sinistra portando il vaso per le successive libazioni e accennando con la mano sinistra con gesto simile a quello che fa con la destra la donna alata nella pittura vulcente. Questa sua viva partecipazione al fatto atroce che si compie sotto i suoi occhi ed anche la leggiadria non comune della veste trapunta di stelle ci autorizzano a riconoscere in lei o l'una o l'altra dalle donne che nell'Iliade compaiono strette da amicizia con l'eroe estinto. L'opinione del Galli, che ravvisava in lei una semplice ancella, era soltanto appoggiata alla errata interpretazione della precedente figura. Nè importa poi molto il sapere se codesta donna sia Ifide o Briseide: il Galli più volentieri ammetterebbe qui la presenza della prima, ma forse più giustificato sarebbe l'intervento della seconda, dacchè nell'epopea omerica la sola Briseide ha una parte, anzi una parte molto affettuosa, nell'inizio dei funerali di Patroclo (2).

Spiacemi infine di dover dissentire dal Galli anche nell'interpretazione della figura di guerriero che vedesi seduto più in alto del gruppo di Achille e dei Troiani. Io credo più probabile ch'essa rappresenti proprio Aiace, da lui scartato, non Agamennone, da lui preferito dopo lunga discussione. Anche per questo particolare noi dobbiamo aver l'occhio prima di tutto alla pittura di Vulci *a*, cotanto affine alla rappresentazione del nostro vaso. Trascurando dunque il vaso di Canosa, troppo dissimile per composizione e per stile, dove Agamennone vedesi in veste militare, importa osservare che questi nella suddetta pittura ha solamente lo himation ed è seminudo e poi trovasi in altra parte, in vicinanza dell'Ombra di Patroclo, concordando per ambedue questi particolari con la Cista *e* (3). Nell'urna di Volterra *b*, mancando tutta la parte sinistra della composizione, manca pure Agamennone; ma lo si ritrova nel sarcofago *c*, similmente vestito e atteggiato (4). Invece

(1) Per questo v. appresso p. 141 sg. Nella decorazione del sarcofago *c* fu omessa così questa figura come il tumulo e lo scudo.

(2) V. *Iliad.* XIX, v. 282 sgg.

(3) Brunn riconobbe Agamennone e Menelao nelle due figure che sono in stretta unione a destra del cavallo (sopra fig. 2 *b*).

(4) V. Koerte, l. cit. p. 105.

nel nostro vaso la figura di cui ci occupiamo è in completa armatura; poi vedesi, è vero, seduta più su, ma precisamente in corrispondenza del posto che nella predetta pittura, ed anche nell'urna di Volterra *b*, è tenuto da Aiace e che qui non fu preso da alcun altro, sì che il secondo Troiano qui è immediatamente vicino al primo. Ma poichè tanto il gruppo di Achille col primo Troiano, quanto la figura del secondo, formalmente concordano quasi in tutto con le corrispondenti figure della pittura vulcente e dell'urna volterrana, è lecito credere che il decoratore del nostro vaso non abbia avuto alcuna intenzione (nè v'era ragione di farlo, nè così l'avrebbe fatto con chiarezza) di turbare l'ordine originario delle figure (1), ma siasi solamente preso la licenza di spostare più in su e di dare una diversa posa alla figura di Aiace: licenza di poca entità, com'è l'altra di aver dato la barba alla figura medesima e al sottoposto Troiano (2), e motivata dallo stile proprio di questa specie di vasi con figure pittorescamente disposte in piani diversi. Come nell'urna di Volterra, così anche in questa riduzione della composizione la figura di Agamennone, che pel momento rappresentato non era assolutamente necessaria, è stata tagliata fuori, mentre è stata opportunamente conservata quella di Aiace, che in questo episodio ha una parte più cospicua. Nè si può dire che sia qui del tutto oziosa codesta figura di Aiace, che in atto mesto appoggia il mento sulla mano e guarda in giù non solo verso il tumulo, ma verso l'Ombra di Patroclo. Egli infatti si è accorto dell'apparizione e fissa gli occhi sul caro estinto che si presenta non già inosservato e nel solito aspetto di un piccolo εἴδωλον alato (3) ma tale quale egli, secondo Omero, era apparso ad Achille, cioè grande e bello e vestito così com'egli era vivendo (4). Ciò stabilisce un mistico legame tra il mondo visibile e l'invisibile, in correlazione col funebre rito che si compie.

* * *

Già quello che è stato detto basterebbe a dimostrare il pregio eccezionale del vaso decorato con la rappresentazione della quale si è detto. Ma il suo pregio, credo io, crescerà ancor più se si osservi con maggiore attenzione la parte formale di questa.

Il vaso fu giudicato di fabbrica falisca per lo stile delle figure, per l'uso del bianco ad esse sovrapposto, per le forme degli ornamenti accessorii, per la qualità dell'argilla e

(1) Le concordanze di *a*, *b*, *f* e del nostro vaso provano che questo era l'ordine originario, almeno da questo lato; gli autori di *c* ed *e* hanno variato liberamente

(2) Secondo il disegno riprodotto sopra alla fig. 1 la figura di Aiace in *a* concorderebbe con questa del vaso anche per il particolare della barba, ma la fotografia, confermata dalla descrizione, del GARRUCCI mostra lì Aiace imberbe, com'è anche in *b*.

(3) V. l'elenco di tali rappresentazioni (col cadavere di Ettore trascinato attorno al tumulo di lui) in ROSCHER, *Lexikon*, III, p. 1711 n. 14.

(4) V. *Iliad*. XXIII, v. 65 sgg.

ἦλθε δ'ἐπὶ ψυχὴ Πατροκλῆος δειλοῖο
πάντ' αὐτῷ μέγεθός τε καὶ ὄμματα κάλ' εἰκυῖα
καὶ φωνήν, καὶ τοῖα περὶ χροὶ εἵματα ἕστο.

e appresso v. 108:

...... ἔικτο δὲ θέσκελον αὐτῷ.

della vernice (1). Io non ho veduto il vaso stesso; ma anche ammesso come giusto questo giudizio (e la fotografia e il disegno inducono a crederlo), è certo tuttavia che la rappresentazione che lo abbellisce è perfettamente greca, anzi la più greca di tutte le rappresentazioni consimili, non solo per la composizione ma anche per lo spirito che la compenetra. Per un caso tutte le rappresentazioni che conosciamo di questo episodio della leggenda troiana (otto ormai con la presente) sono di fattura italica o greco-italica, cioè o dell'Etruria o del Lazio o dell'Apulia. Ma il nostro vaso, sebbene lavorato nella bassa Etruria, è rimasto immune da ogni elemento specificamente etrusco, il che non può dirsi delle altre quattro opere forniteci dalla stessa regione (*a*, *b*, *c*, *d*, dell'elenco surriferito) dove, oltre a qualche particolarità secondaria (2), si vede presente al fatto il Caronte etrusco e, in un caso cioè in *a*, anche un essere femminile che comunemente si attribuisce alla demonologia etrusca. E nello stesso tempo, come greca è la leggenda, così anche questa nuova rappresentazione di essa, nonostante una certa fretta ed incuria del disegno, ha conservato quasi integro il carattere proprio della ceramografia attica più recente per la bellezza delle figure, per l'equilibrio e la chiarezza della composizione, per l'effetto pittoresco ed anche per il fine sentimento che vi abbiamo trovato, sì da soddisfare agli occhi ed all'intelletto e da potere essere considerata come copia di una figurazione per l'innanzi apparsa in qualche vaso attico del secolo V o del principio del IV a. C. Per questi suoi pregi essa si distingue molto dalla pittura di stile tanto più ricco ed esuberante quanto meno puro e corretto della nota anfora di Canosa *g*, che proviene tuttavia da un ramo dell'arte greca.

Già da molto tempo è stata riconosciuta l'affinità che collega il dipinto murale di Vulci, il rilievo dell'urna volterrana e il graffito della Cista Révil (*a*, *b*, *f*), e se ne è dedotta la conclusione che tutte tre le composizioni siano state derivate da un medesimo originale greco (3); poi più recentemente il Koerte ha riaffermato una tale derivazione non solo per le opere suddette ma anche per tutte le altre congeneri a lui note, comprendendovi anche l'anfora canosina *g*, ma dimenticando la cista *e* (4). Io credo che anche quest'ultima contenga in buona parte la medesima ispirazione, nonostante le variazioni che la distinguono dalle altre; e che invece l'anfora *g*, ove lo stesso Koerte ha riconosciuto le gravi discrepanze, non rappresenti, com'ei dice, un rifacimento del medesimo originale, ma un'invenzione del tutto nuova, anche se vi si possa risentire un'eco lontana di quello. Difatti troppa diversità vi è, oltre che nel suo stile lussureggiante, anche nella sua composizione regolata

(1) Così il dott. Galli in una sua lettera a me.

(2) P. es. le maniglie o bracciali negli avambracci di Achille, che sono anche nel braccio destro di Aiace del vaso etrusco *d* e nelle gambe di Achille stesso e di due guerrieri nel sarcofago *c* (cfr. KOERTE, *Bull. d. Inst.* p. 104, che cita altri esempi italici); così pure le armille di Agamennone e Menelao in *e*.

(3) Cfr. BRUNN, *Annali d. Inst.* 1859, p. 361 sgg. = *Kl. Schriften*, I, p. 177; RAOUL ROCHETTE, *Mon. inéd.* p. 93.

(4) *Jahrbuch des arch. Instituts* 1897, p. 67 sg. Anche il BRUNN che la pubblicò (*Annali d. Inst* 1862, p. 5 sgg. = *Kl. Schriften*, I, p. 258 sgg.) non manifestò alcun pensiero sulla sua fonte artistica.

da altri principii e ridondante di elementi speciali; e troppo dissimili sono quivi i tipi dei personaggi, non solo dei prigionieri che sono non nudi ma in ricche vesti asiatiche, ma anche di quelli che, come Achille ed Agamennone, furono stimati somiglianti a quelli delle altre rappresentazioni (1). Per converso nella cista *e* troviamo, è vero, la situazione un po' variata e il fatto trasformato in una tranquilla assemblea preparatoria con Achille meditante il misfatto (2), ma troviamo pure uno spirito informatore non diverso da quello della cista *f* insieme con un'analoga mescolanza di persone in prevalenza nude con altre seminude o vestite militarmente; fra le quali non mancano analogie di tipi (p. es. i prigionieri accoccolati, gli eroi nudi volgenti il dorso, i guerrieri armati di prospetto) od almeno analogie di concetti, come la ripetuta assistenza di Minerva.

Fig. 2 — Aiace sacrifica un Troiano.
Pittura di vaso etrusco, da *Mon. d. Inst.*, II, tav. IV.

Ciò che di fatti costituisce il legame fra tutte codeste opere è la loro comunione di concetti e di forme fondamentali, pur essendo diverso il numero e la sintassi degli elementi, l'estensione della composizione, il merito del lavoro che in alcune (p. es. in *a* e *f*) è abbastanza buono, in *c* ed *e* è mediocre, in *b* e *d* è grossolano. Le opere più strettamente affini sono le etrusche *a*, *b*, *c*, dove ricorrono in maggiore o minore numero gli stessi tipi; ma anche *f* si collega colle predette per la ripetizione poco variata del gruppo di Achille col Troiano e della serie di Troiani legati e di Greci conducenti, mentre per le ragioni che ho già dette, è congiunto strettamente con *e*.

Fig. 3 — Cattura di un Troiano. Fregio del Theseion.
(Da BAUMEISTER, *Denkmaeler*, III, fig. 1871).

Più staccata dalle altre sembrerebbe *d* (v. fig. 2) per il suo unico gruppo di un Greco che immola un Troiano alla presenza di Caronte e per il fatto che questo non corrisponde al gruppo principale rappresentato in quelle. nè per il tipo nè per il nome dato all'uccisore, che qui, secondo l'iscrizione, non è Achille ma Aiace (3). Ma questo gruppo ha tuttavia la sua rispondenza, almeno di concetto, nella cista *f*, dove appunto si vede un altro

(1) KOERTE, loc. cit.

(2) Cfr. *Il.* XXIII, v. 176 (e anche v. 24);
........κακὰ δὲ φρεσὶ μήδετο ἔργα.

(3) KOERTE, loc. cit., nota 31, vi vedeva semplicemente una variante del gruppo di Achille col Troiano.

Greco (non importa chi sia) il quale si prepara ad immolare un altro dei Troiani (1): e questo basta a riallacciare questa rappresentazione con le altre della medesima serie ed a provare anche che non è essa una variante inventata dal vasaio etrusco, ma sì un episodio derivato similmente dalla fonte comune. Una rispondenza di forma, che serve pure di conferma a ciò, posso io indicare in una delle più insigni e finora enigmatiche composizioni artistiche di Atene, in quella cioè che forma il fregio orientale del così detto «Theseion» (2). In questa infatti, che rappresenta (e nessuno se ne è accorto) la battaglia condotta da Achille e la cattura dei giovani troiani presso lo Scamandro (3), si ritrova nell' estremità sinistra un gruppo (fig. 3) ov'è un Troiano caduto in ginocchio, che corrisponde tratto per tratto con quello del vaso etrusco, e inoltre un giovane nudo incedente rapidamente verso destra e un Greco avanzantesi da sinistra, i quali, mediante leggiere variazioni e l'opportuna omissione del Greco occupato a legare il prigioniero, sul vaso etrusco sono diventati l'uno Caronte l'altro Aiace. E nello stesso fregio si può trovare ancora un' altra analogia con i monumenti che qui studiamo: infatti nell'episodio che nell'estremità opposta fa riscontro al descritto si scorge un altro gruppo di un prigioniero nudo, ma con la clamide penzolante dietro, che è tenuto pel dorso con la mano sinistra da un Greco; il qual gruppo (se si prescinda dalla situazione di prospetto del primo e dalle varianti degli abiti) rammenta molto il gruppo di Aiace Telamonio e del Troiano del dipinto vulcente *a* (4). Questo dimostra più che mai che nel repertorio di modelli grafici che circolavano nell' Etruria vi erano anche esemplari classici della migliore arte greca, e che tanto lo scultore greco del «Theseion» quanto i decoratori italici attinsero direttamente o indirettamente ad una rinomata pittura monumentale che conteneva una rappresentazione o un ciclo di rappresentazioni illustranti gli ultimi fatti di Achille e di Patroclo celebrati nell'epopea omerica.

E un nuovo riflesso di quella pittura ci si manifesta ora nel vaso falisco che qui pubblichiamo e che opportunamente accresce la serie su riferita. Le analogie sono evidenti. Ognuno

(1) Omero invece ricorda solo Achille come sacrificante. Il Greco non è in atto di tagliare alla sua vittima i capelli (come disse OVERBECK, *Her. Bildwerke*, p. 485) ma solo lo afferra per questi per immergergli la spada nel collo (cfr. WALTERS, *Bronzes in the British Mus.* n. 638). Similmente in *a* e *c* il terzo Troiano è tirato pei capelli (cfr. sopra p. 129, nota 1).

(2) BAUMEISTER, *Denkmäler*, III, p. 1785, fig. 1871, donde la nostra fig. 3; B. SAUER, *Das sogenannte Theseion und sein plastischer Schmuck*, tav. III, p. 93 sgg.

(3) *Iliad.* XX-XXI. Mi riservo di dare altrove, forse nel prossimo fascicolo di questa Rivista, le prove della mia spiegazione: qui basti notare che riconosco Achille nell' impetuoso combattente che affronta il primo lanciatore di sassi, che è Enea; che le due triadi di divinità corrispondono ai due gruppi di partiti divini che assistono separati alla battaglia nell'Iliade; e che infine i due episodii laterali rappresentano la cattura dei giovani troiani. Delle molte altre spiegazioni precedentemente date nessuna fu giudicata soddisfacente: cfr. FRIEDERICHS-WOLTERS. *Gipsabgüsse*, n. 527, con la bibliografia; AMELUNG, *Neue Jahrbücher für Pädagogik*, 1900, p. 8 segg. Tanto meno soddisfacente è quella data dal ROBERT nel suo *Excursus* a p. 26 sgg. dello scritto *Der müde Silen*.

(4) Il disegno ricostruttivo del SAUER mostra il prigioniero con le mani goffamente penzoloni anzichè legate dietro, come dovevano essere.

riconoscerà che le due figure di Achille e del Troiano sgozzato sono in sostanza la ripetizione delle corrispondenti in *b*, *c*, *f*: qui la variante nella posizione delle gambe e della testa nella seconda figura è dovuta senza dubbio alla maggiore comodità del disegno di profilo, tuttavia è stato mantenuto lo scorcio della bella figura di Achille, che è identica a quella in *a*, *b*, *f*, e che ha i capelli corti, cioè già recisi e consacrati al morto amico come in *b* ed *f*, non già lunghi come in *a*, *e*, *g* (1). È chiaro che questo tratto così caratteristico dell'epopea (2), saggiamente conservato nel nostro dipinto ma trascurato od ignorato da quasi tutti gli artefici italici, avvicina sempre più il dipinto medesimo alla pura fonte ellenica.

Altrettanto significativa è la concordanza tra la figura del secondo Troiano, che avvinto le mani al dorso attende con tristezza il suo turno funesto, e la corrispondente figura della pittura *a* e dell'urna *b*; l'inversione nella posa delle gambe, è una variante di nessun valore in sè, ma ha, in ogni caso, il suo riscontro nel terzo Troiano in *a* e nel quarto in *f*, che alla loro volta ci indicano un maggior numero di quelle opportune variazioni che certamente già nel prototipo diminuirono l'inevitabile monotonia di molte figure simili (dodici secondo Omero).

Della figura rappresentante l'Ombra di Patroclo e della sua somiglianza con quelle in *a* e *c* ho già detto tanto in precedenza, che stimo superfluo insistervi di nuovo. Osserverò solamente che la ripetizione di essa sì nel nostro vaso che nel dipinto vulcente e nel sarcofago tarquiniese ci dà la prova che anche nel prototipo esisteva la medesima figura; e probabilmente anche la comparsa dell'Ombra stessa nella Cista *e* è una reminiscenza di quella, sebbene qui si mostri tutta velata secondo il più comune tipo convenzionale.

Con l'Ombra dell'eroe estinto è necessariamente connessa la sua tomba. Questa si vede soltanto nel nostro vaso; nelle altre rappresentazioni o è il rogo o nulla. Sarà questa dunque una variazione arbitrariamente introdotta dal pittore del vaso nella narrazione epica? Ciò non è possibile, prima perchè ormai sappiamo che codesto pittore non inventa ma copia e accomoda al suo fine, poi perchè abbiamo di già accertato che lo scudo ritto presso Patroclo nel dipinto *a* è un residuo di tutto il complesso del monumento sepolcrale, che inevitabilmente deve presupporsi nella composizione originale. Pertanto non il modesto decoratore di questo vaso, ma l'artista di quella composizione si discostò per questo particolare dalla narrazione epica, sostituendo al rogo il tumulo e spostando per conseguenza il cruento sacrificio alla fine dei funerali quando le reliquie del corpo di Patroclo erano state composte nel sepolcro (3). Se poi questa variante sia una diretta invenzione di quell'artista o sia stata a lui ispirata da un'altra fonte poetica, noi non siamo in grado di decidere (4); in ogni caso essa non altera la sostanza della cosa e poteva essere anche

(1) La testa di Achille manca in *c* (cfr. p. 129.

(2) *Iliad.* XXIII, v. 141 sgg.

(3) Viceversa l'autore della cista *f*, come quello di *g*, ritornò alla narrazione omerica; ma per la composizione originale prova più il nostro vaso e il suo accordo con *a*. Il vaso *g*, come dissi, resta fuori di discussione.

(4) Il Galli (v. sopra p. 123 nota 1) ha pensato anche ad una fonte della tragedia: il che non è impossibile, benchè non si possa provare.

giustificata dalla considerazione che il tumulo di Patroclo, secondo la narrazione epica, sorse sul luogo stesso del rogo (1). Forse piacque più una tal forma perchè meglio corrispondente coll'uso funebre contemporaneo dei sacrificii (ἐναγίσματα) sulle tombe degli eroi ed anche dei morti comuni, astrazione fatta, beninteso, dalla qualità delle vittime, tra le quali tuttavia in alcuni casi eccezionali erano, anche in tempi storici, degli uomini (2). Nè poi è grande la differenza tra questi casi e gli altri, cioè *f* e *g*, ove appare il rogo, perchè questo è qui più simbolico e convenzionale, e però quasi equivalente al tumulo (3), che realmente conforme alla descrizione omerica, con la quale mal si accorda da una parte la mancanza del cadavere di Patroclo e dall'altra l'offerta delle armi di che non è alcuna menzione nell'Iliade (4). Tipologicamente può avere contribuito a questa forma di rappresentazione l'esempio delle rappresentazioni attiche ordinarie dell'altro fosco episodio degli stessi funerali, ove il cadavere di Ettore si vede trascinato attorno al tumulo di Patroclo (5).

Ma è molto verisimile, a mio avviso, che la maggiore spinta al detto mutamento sia venuta dalla analogia che ha questo sacrificio umano in onore di Patroclo col sacrificio di Polissena sulla tomba di Achille. La somiglianza del contenuto poteva appunto richiamare una somiglianza di forme, che infatti possiamo ritrovare nella nota Tabula Iliaca (6) e forse anche nella descrizione di un dipinto, che credesi di Polignoto, della Pinacoteca di Atene (7). E come nella tragedia di Euripide (8) l'Ombra di Achille apparisce fuori dalla sua tomba presso l'Ellesponto per reclamare dagli Achei il suo γέρας di sangue, similmente l'Ombra di Patroclo sta qui eretta davanti al suo tumulo per godere la simile offerta che l'amico superstite e morituro gli consacra. Si direbbe quasi che quell'armonia, che accompagnava nella leggenda la vita e la morte dei due fedelissimi amici, volesse pure perpetuarsi nelle forme della poesia e dell'arte.

Anche la figura di donna, probabilmente Briseide, che si vede nel nostro vaso, non ha riscontri nelle altre rappresentazioni di questo soggetto, ad eccezione del vaso *g*. Tuttavia mi sembra molto verisimile che il vasaio non l'abbia aggiunta di sua fantasia, ma l'abbia

(1) *Iliad.* XXIII, v. 250 sgg.

(2) Cfr. STENGEL, op. cit. p. 126 seg., 129 e 132; STUDNICZKA, *Altäre mit Grubenkammern* in *Jahreshefte des oesterr. Inst.* 1903 p. 124. Si badi che anche qui Achille immerge la spada nella gola del Troiano come, secondo il rito, nel sacrificio delle bestie.

(3) Si potrebbe qui invocare l'iscrizione « Πατρόκλου τάφος » che in *g* è sotto il rogo, se la seconda parola non avesse qui il significato generico di funerale (cfr. *Il.* XXIII, v. 32).

(4) Secondo la quale le armi erano state rapite da Ettore a Patroclo morto. Nella *Tabula Iliaca* citata qui appresso, in Ψ, vedesi sul rogo il cadavere, in conformità con l'Iliade.

(5) V. l'elenco citato sopra a p. 134 nota 3.

(6) JAHN-MICHAELIS, *Griech. Bilderchroniken*, tav. I e pag. 37 = BAUMEISTER, *Denkmäler*, I, tav. XIII, fig. 775 (cfr. la nuova pubblicazione di U. MANCUSO in *Memorie d. Lincei* 1911 p. 718): Neottolemo sta per scannare Polissena genuflessa presso l''Αχιλλέως σῆμα, dietro lui un giovinetto coi vasi di libazione, a d. del tumulo siede in atto mesto Ulisse presso cui sta Calcante.

(7) PAUS. I, 22, 5: cfr. ROSCHER, *Lexikon*, III, p. 2735 sgg., anche per le altre rappresentazioni del medesimo argomento.

(8) *Hecuba* v. 37 sgg., 93 sgg.; cfr. anche la descrizione del sacrificio di Polissena nei vv. 518 sgg.

desunta dal suo modello, perchè non solo l'esempio del vaso *g* ci mostra come possibile l'intervento di una o più donne a questo tristissimo rito nonostante il silenzio di Omero, ma anche la sua stessa azione, che corrisponde a quella del giovane recante i vasi da libazione nel citato episodio della Tabula Iliaca, doveva completare il rito stesso (1).

Anche la figura del guerriero seduto trova il suo riscontro in quella di Ulisse che è seduto mestamente presso la tomba di Achille nello stesso episodio della Tabula e poi più in generale nelle consuete figure di uomini e di donne dolenti che comunemente si veggono nelle rappresentazioni sepolcrali. Due figure sedute sono anche nella cista *e*, e questo fa credere che figure simili fossero anche nell'originale e che quindi anche questa del nostro vaso non sia d'invenzione del vasaio: solo i nomi possono essere stati variati nell' intenzione dei due artefici imitatori.

Si osservino infine i due avoltoi che, quasi orrida *prolepsis*, veggonsi qui allungare gli avidi rostri su le vittime designate. Son questi manifestamente una reminiscenza dell'epopea dove frequente è la menzione di cadaveri abbandonati alla voracità dei cani e degli uccelli. Che pure questo motivo omerico non sia stato introdotto nella scena dal pittore ceramista, ma che l'abbia egli similmente dedotto dal suo modello, è provato dal fatto che nella stessa cista *e* un grosso uccello a becco adunco, dunque un uccello da preda, si vede parimenti posato sopra una roccia presso la testa del giovane nudo ma armato dello scudo (p. 120 fig. 2 *a*), e che un secondo uccello più piccolo comparisce in alto tra Minerva e la Vittoria (fig. 2 *b*): particolare molto significativo, che prova una volta di più la pertinenza della cista a questo gruppo di opere. Ciò che spetta certamente al ceramista (direi piuttosto all'imitatore italico che al disegnatore greco) è la forma del collo smisuratamente lungo degli avoltoi rappresentati nel vaso falisco.

* * *

Ora che il numero già prima ragguardevole dei monumenti visibilmente dipendenti da un'unica grande composizione pittorica si è aumentato di un altro che non solo ribadisce e conferma le concordanze già nel passato riconosciute in quelle, ma arreca nuovi ed importanti contributi, io credo che sia prezzo dell'opera lo stabilire, ricapitolando, quali siano gli elementi accertati che costituivano il quadro originale; il che ci permetterà di ricostruire, almeno nell'idea e con una certa approssimazione, il quadro medesimo. Siffatti elementi sono, a mio giudizio, prima di tutto il tumulo con l'Ombra di Patroclo; poi il gruppo prossimo di Achille in atto di scannare uno dei prigionieri troiani; poi l'altro

(1) Nell' episodio Ψ della stessa Tabula con la Κλῦσις Πατρόκλου è dietro Achille una figura analoga che non è chiaro se sia uomo o donna (secondo MANCUSO un uomo); cfr. la zona Σ.

gruppo simile che ci è attestato da *d* ed *f* (1); poi la serie dei rimanenti prigionieri (forse tutti quelli dell'epopea) che nudi e legati sono condotti dai Greci, fra cui certamente i due Aiaci, alcuni almeno in piena armatura come concordemente appariscono in *a b c*, altri forse nudi come sono per la maggior parte in *e* ed *f* (2); infine il re Agamennone parzialmente coperto da un semplice manto e reggente con la destra o la lancia, che gli fu data in *a*, o, meglio, lo scettro, che sarebbe più confacente all'abito non militare. Nè io dubito di aggiungervi le figure degli avoltoi rivelateci dal vaso falisco e confermateci da la cista *e* (3); dalla presenza dei quali e dal modo come sono collocati nasce inoltre la probabilità, se non la certezza, che anche la composizione originale aveva, non uno sfondo uniforme ed ideale, ma accenni del terreno e del paesaggio campestre, analoghi a quelle delle due ciste *e* ed *f* e per conseguenza anche della celebre cista Ficoroni, alla quale queste furono meritamente ravvicinate per le somiglianza dei concetti artistici, in vero belli e variati, e per il carattere pittorico, propriamente polignoteo, delle loro composizioni (4).

E probabilmente anche altri elementi facevano parte del medesimo tutto. Lasciando da banda le figure dei cavalli e del palafreniere che finora vedonsi solo nella cista *e* (5), è verisimile che ivi fossero anche una o più figure di eroi seduti, corrispondenti a quelle del vaso falisco e della cista *e*; poi la figura di Briseide, presentataci dal vaso falisco, l'intervento della quale già dissi essere abbastanza giustificato; infine anche le due figure di Minerva e della Vittoria.

Vero è che le opere che abbiamo riconosciute come più intonate all'originale perduto, cioè *a b c* e il vaso falisco, non sembrano autorizzare l'ammissione di queste figure; ma prima di escluderle è d'uopo considerare se non abbia valore il fatto che esse compaiono tutte due nella cista *e* e che quella di Minerva si ripete anche nella cista *f*. Nè è da trascurare la circostanza che la figura di Minerva in *f* è visibilmente di un tipo del v secolo a. C., ispirato alla Parthenos di Atene (cui accenna anche la civetta), cioè del tempo al quale è attribuito il prototipo pittorico. Per di più la stessa dea è presente anche nella pittura del vaso canosino *g*. Tutto ciò è molto favorevole all'ipotesi che Minerva accompagnata dalla Vittoria fosse anche nel prototipo.

A questo punto sarà bene riosservare un poco il dipinto *a*. La figura alata che sta dietro ad Achille è considerata comunemente come un demone etrusco, che sarebbe stato

(1) In parte anche da *e*, dove sono due prigionieri accovacciati che, dato il carattere preparatorio della scena di sacrifizio, sono soltanto toccati dai guerrieri.

(2) Certo essi sono per la maggior parte i Mirmidoni affettuosamente invitati da Achille ad onorare l'estinto; e la loro nudità, oltre a corrispondere all'uso dell'arte greca, può essere pure motivata dalle parole dell'*Iliade*, XXIII, v. 26.

(3) Non notati punto dal Brunn loc. cit.

(4) Cfr. Brunn ibid. e Walters, *Bronzes* loc. cit. L'invenzione, beninteso, va distinta dal lavoro che in *e* è scadente in *f* eccellente.

(5) Anche la presenza dei cavalli corrisponde all'*Iliade*, ibid. v. 6-13, ove i Mirmidoni menano i proprii cavalli attorno al cadavere di Patroclo. Pel Brunn i quattro cavalli più indietro sarebbero quelli di Achille.

aggiunto, al pari di Caronte, dal decoratore della tomba di Vulci. Non nego, ed è infatti molto verisimile, che egli abbia avuto veramente l'intenzione di rappresentare per mezzo di codesta figura un essere soprannaturale, desunto dalle credenze del suo paese, benchè il soprascritto nome *Vanth* non basti a far conoscere a noi l'essenza di quello (1). Ma, ammesso anche ciò, è la figura stessa un'invenzione del decoratore? Io credo che no. A differenza della figura di Caronte, essa non ha nulla di specificamente etrusco, mentre ha in tutto, sia nelle forme sia nell'abito, un'apparenza greca. Basta infatti confrontarla con la figura della Vittoria (secondo altri di Iride) nel fregio del Partenone e in alcuni dipinti su vasi contemporanei, o quasi, di questo (2). Perciò io penso che codesta figura, che sta in stretta relazione con Achille e sembra favorirlo anche col gesto, corrisponda alla Vittoria che si vede in *e* accanto a Minerva e sia quasi un residuo del gruppo originario delle due dee: Minerva, come avvenne del tumulo, fu omessa, forse per dar posto all'immancabile Caronte, che di fatti riappare in tutti gli esemplari etruschi (*a*, *b*, *c*, *d*). Quest'ultima è una vera e propria interpolazione sì di concetto che di forma, laddove la figura alata, per il significato particolare che ha qui ricevuto, è solamente una interpolazione di concetto (3).

Nè può dirsi che qui la presenza di Minerva sarebbe in contrasto con la descrizione omerica di questo episodio, dove effettivamente manca ogni menzione di lei; poichè nell'Iliade ella è la costante protettrice di Achille, sicchè ogni artista poteva considerare come

(1) Il primo a leggere il nome *Vanth* fu il Garrucci loc. cit. (nel disegno pubblicato fu letto erroneamente *Vel...*) Questo stesso nome si legge in un sarcofago ed. da Micali, *Monum. per servire alla storia*, tav. LX, dov'esso è inciso sopra una figura femminile priva di ali, in veste succinta e con stivali, la quale sembra essere veramente un demone di morte (dalla parte opposta fa riscontro a lei un'altra simile ma alata). Per le varie congetture sul nome *Vanth* v. la bibliografia in Mueller Deecke, *Die Etrusker*, II, p. 110. Questa figura poi pel Garrucci e pel Dennis rappresentava probabilmente un demone di morte, pel Brunn era forse una personificazione dei tristi pensieri istiganti Achille all'atroce fatto, pel Rochette o il buon Genio in opposizione al cattivo (Caronte) o la greca Iride. — Qui viene in acconcio il notare che nella cista *f*, dietro Achille a sin., sta tranquillamente appoggiata ad un masso una figura in veste brevissima, fermata sul petto da due fascie incrociate. Essa è creduta ancora di sesso femminile e fu detta una Lasa o una Furia (cfr. Walters l. c.), nonostante l'opposizione del Welcker, che credo giusta. Infatti tutta l'apparenza e l'abito indica il sesso maschile, nessun segno il femminile, nessunissimo poi il carattere di alcuno dei detti demoni etruschi (sembra che causa dell'errore siano state le fascie incrociate). È vero che tale figura occupa il posto di *Vanth* in *a*; ma, dato pure che su di essa siasi trasferito qualche tratto esteriore di esseri soprannaturali (p. es. la Vittoria in *e* ha parimenti quelle fascie a croce), non si può dubitare ch'essa rappresenti qui uno degli ἑταῖροι di Achille (cfr. *Iliad.* XXI, v. 32) che tiene la corda — e questa è la prova decisiva — con la quale è legato uno dei prigionieri affidatigli dall'eroe, facendo simmetria con l'altro ἑταῖρος che è nudo e volge il dorso. Il suddetto errore dipende evidentemente dal vecchio preconcetto, subìto anche dal Galli (cfr. p. 118), che aggregava le ciste prenestine all'arte etrusca (cfr. le mie osservazioni nello scritto « *Minerva Vittoria* » edito in questo stesso volume, p. 83 nota).

(2) V. p. es. Studniczka, *Siegesgöttin*, tav. IX, fig. 39 e tav. X, figg. 44-47.

(3) Anche i due cadaveri in terra nell'urna *b* devono intendersi come un'aggiunta dello scalpellino etrusco.

sottinteso l'intervento della dea anche nei casi ove il poeta non ne facesse motto (1). Nessuna maraviglia poi che di codesta assistenza fosse fatta partecipe la Vittoria, quando questa era divenuta la compagna abituale di Minerva nei monumenti dell'arte, ove la sua figura significava il felice successo conseguito o da conseguire appunto per la protezione di Minerva.

Se tutto ciò è giusto, ne consegue che, sotto l'ispirazione di Omero, anche in quella pittura l'ideale si mischiava col reale, il soprannaturale con l'umano, allo stesso modo che (per restringerci a qualche esempio contemporaneo di quella medesima) sappiamo essersi fatto nella rappresentazione della battaglia di Maratona dipinta da Micone e Paneno (2), o come lo vediamo ancora nei fregi a rilievo del Partenone, del tempio di Athena Nike e del sopra ricordato « Theseion » in Atene.

E proprio conforme ad un fregio noi possiamo immaginarci il dipinto originale donde derivano le rappresentazioni che abbiamo qui studiate. A questa conclusione si viene dopo avere osservato che è comune a queste il distendersi della composizione in una zona e il disporsi delle molte figure fra due linee orizzontali e per lo più sopra un unico piano con poche sovrapposizioni, sì che l'una si distacchi chiaramente dall'altra, ed anche con una certa ripetizione, un po' monotona, di tipi e di pose, che in questo caso era imposta in parte anche dal soggetto. Solo nel vaso falisco la coercizione delle due linee predette non v'è più, e le figure appaiono più pittorescamente disposte in livelli diversi; ma questa, come si è veduto, è una variazione arrecata dal vasaio che volle conformarsi allo stile più favorito del suo tempo. D'altra parte il vaso medesimo, la decorazione del quale è ripetuta, come dissi, dalla ceramografia attica dello scorcio del secolo v o, al più, degl'inizii del iv, ci dà con ciò il terminus *ante quem* per la data approssimativa del dipinto monumentale.

E questo si accorda egregiamente non solo coi principii della sua composizione, quale ci è dato di ricostruire coi documenti che possediamo, ma anche con lo stile e i tipi delle singole figure, coi loro atteggiamenti, con le foggie delle armature e delle vesti, corrispondenti a ciò che è solito offrirci l'arte attica del mezzo secolo v. Si guardi infatti la figusa di Agamennone nel dipinto vulcente e tornerà subito in mente la statua fidiaca di Giove a Dresda (3), come nella figura di Minerva abbiamo trovato reminiscenze della Parthenos, in quella di Patroclo l'imitazione di un noto tipo statuario, nel gruppo del Troiano con Aiace e Caronte in *d* una ripetizione quasi esatta di un gruppo nel fregio del « Theseion »; oltre di che certe figure di guerrieri, come i due Aiaci in *a*, o di giovani nudi, come quelli delle due ciste *e* ed *f*, ci sono bene noti dalle pitture di vasi attici del migliore stile. Se

(1) Cfr *Iliad.* XX, v. 97 sg.
τῷ οὐκ ἔστ' Ἀχιλῆος ἐναντίον ἄνδρα μάχεσθαι,
αἰεὶ γὰρ πάρα εἷς γε θεῶν, ὃς λοιγὸν ἀμύνει,
ove certamente è sottintesa Minerva che difatti si trova nominata poco prima nel v. 94.

(2) Pausan. I, 15, 3.

(3) Treu, *Festschrift für Benndorf*, p. 99, tav. II sg.; Reinach, *Répertoire*, III, p. 4 n, 6.

poi, come ha concluso Gustavo Koerte dal suo studio generale sulla tomba di Vulci ornata delle pitture sopra discusse, queste sono state fatte nella prima metà del secolo IV (1), noi abbiamo anche in ciò un termine, al di sopra del quale deve necessariamente collocarsi la loro origine in Grecia.

L'essere pervenute a noi parecchie e diverse opere visibilmente ispirate ad un medesimo originale ci prova che questo fu celebre in antico, e l'essere quelle tutte fatte in Italia ci prova ancora che qui esso godette un particolare favore. Ora chi fu l'autore di quello, che tutto fa credere essere stato un grande dipinto monumentale di attico stile? Io credo che ogni congettura sarebbe arrischiata e di esito dubbio Lo stesso Koerte pensò ch'esso abbia potuto essere eseguito nel ciclo di Polignoto oppure (se l'uso del chiaroscuro che trovasi già iniziato nel dipinto vulcente era anche nell'originale) in quello de' suoi prossimi seguaci (2). Veramente noi possiamo riconoscere con lui nelle rappresentazioni che abbiamo studiate la maniera di comporre che dicesi polignotea, segnatamente nei disegni delle due ciste che per i loro accenni della campagna e di oggetti sparsi presentano nell'insieme (come accade nella ricordata cista Ficoroni, un effetto più pittorico che nel dipinto vulcente, dove tali mezzi sono del tutto negletti, ma dove in compenso si ha quella coordinazione della pittura con l'architettura che era anche propria delle ampie composizioni del grande maestro. Sarebbe anzi non difficile corroborare la detta opinione richiamando l'attenzione sopra la fredda compostezza e la calma un po' arcaica che regolano tutte queste rappresentazioni; sopra l'assenza di ogni espressione di terrore o di altri affetti dai volti e dagli atti dei personaggi, nonostante l'indole tragica dell'argomento, e specialmente sopra il carattere di alcune figure e atteggiamenti che potrebbero essere reminiscenze di altrettanti tipi e motivi polignotei, quali ci è dato immaginarceli dalla descrizione delle sue pitture nella Lesche di Delfo. Così il gruppo del Greco che in *d* uccide il Troiano genuflesso può rammentarci Neottolemo che lì uccide Astinoo (3), il gruppo di Agamennone e Menelao affettuosamente uniti in *e* può lì confrontarsi con l'amichevole unione di Mennone e Sarpedone (4), e qualche particolare della descrizione delle figure, anche lì riunite insieme, di Achille Patroclo e Agamennone e del loro compagno Protesilao potrebbe fornire qualche segno di affinità con le figure di quei tre medesimi personaggi, che vediamo nei nostri monumenti (5). L'imitazione poteva essere stimolata segnatamente nei casi ove, come in questo, riapparissero gli stessi eroi ed eroine di cui Polignoto aveva fissato il carattere (6), essendo

(1) *Jahrbuch des Inst.*, 1897, p. 65 sgg.; anche il sarcofago *c* può risalire, a suo giudizio (ib. p. 66 nota 27), al IV sec. Egli così qui come nella descrizione in *Bull. d. Inst.* cit. lo mette a paro del sarcofago dipinto con Amazzoni in Firenze.

(2) Loc. cit., p. 68.

(3) PAUSAN. X, 26, 2: 'Αστύνοον δὲ... πεπτωκότα ἐς γόνυ ὁ Νεοπτόλεμος ξίφει παίει.

(4) Cfr. ibid. 31, 2.

(5) Cfr. ibid. 30, 1: noto particolarmente Patroclo stante, Protesilao seduto guardante Achille e l' osservazione di Pausania « οὗτοι πλὴν τοῦ 'Αγαμέμνονος οὐκ ἔχουσι γένεια οἱ ἄλλοι ».

(6) I due Aiaci, Ifide, Briseide erano pure dipinti nella Lesche. Si ricordi la fama di Polignoto come ἀγαθὸς ἠθογράφος.

un fenomeno ordinario che i tipi creati dai grandi maestri per determinati personaggi diventino modelli normali per i loro imitatori.

Ma d'altra parte noi sappiamo, specialmente per via della ceramografia e della scultura in rilievo, che ciò che diciamo motivi e forme polignotee divenne patrimonio comune nell'arte, e che l'ispirazione polignotea dominò molta parte della produzione artistica contemporanea o susseguente alle opere del grande pittore.

Nè poi siamo sicuri, mancandoci ogni dato positivo, che tutto ciò che si suole attribuire a Polignoto, o pel modo di comporre o pei tipi figurati, sia veramente invenzione di lui o di lui solo. Perciò nel caso presente sarà meglio astenerci, almeno per ora, da qualsiasi attribuzione. È già per noi un acquisto non piccolo il potere giungere ad una ricostruzione ideale di un'esteso dipinto monumentale attico del secolo v a. C., molto pregevole e per il soggetto rappresentatovi e per le bellezze del suo stile. Una parte ancora ignorata del contenuto e della forma di quello ci è stata ora rivelata dal vaso falisco che abbiamo qui pubblicato. Perciò questo è un documento cospicuo e prezioso; ed io non posso non maravigliarmi che non sia stato accolto, come certamente meritava, in alcuno de' musei pubblici d'Italia.

Roma, Ottobre 1911.

LUIGI SAVIGNONI.

Una parte del dipinto murale di Vulci (da GARRUCCI, *Tavole fotografiche*, ecc. Tav. II).

SU ALCUNI DISEGNI DI LUCA GIORDANO

Le chiare ragioni che persuadono a procedere cautamente, a indugiare in piccole tappe, nello studio di ciascun pittore seicentista, si moltiplicano per Luca Giordano. I suoi rapporti con l'arte di Ribera, di Pietro da Cortona, dei tre massimi cinquentisti veneti, e di Rubens e di Rembrandt, additano altrettanti problemi da fissare in termini precisi e risolvere nella disamina delle opere. Ma le sue opere, sparse per ovunque, sono di un numero strabiliante: affreschi popolosi in grandi volte e su grandi pareti; quadri ad olio d'ogni misura e d'ogni valore — pregevoli o insopportabili, solidi di forza o pieni di vuotaggine, freschi d'inspirazione e armonicamente composti o sgangherati e fiacchi nelle farraggini di un manierismo che par soffocare o a dirittura escludere ogni accento di vita. Questo mondo complesso e discordante d'un improvvisatore ardimentoso singolarmente dotato è il frutto di circa sessant'anni di lavoro instancabile, condotto a cuor leggero, sveltamente, senza dolorose germinazioni creative, senza l'intima necessità di piegarsi su sè medesimo in un raccoglimento salutare, ma con una stragrande velocità della mano in rispondenza giusta alla pronta ed inesauribile feracità fantastica.

Certo, Luca Giordano non fu di quegli artefici cui urge il desiderio di un cammino nuovo e il sogno d'una luce aurorale sovr'esso. I soggetti biblici evangelici mitologici ch'ei scelse, non gli servirono ad esprimere un particolar mondo ideale che debba riconoscersi come contenuto e ragion intima dell'opera sua; ma furon soltanto elementi di scenografia drammatica, di sontuosi sfoggi decorativi, di costruzioni allegoriche decorativamente intese. Il sentimento della sfarzosa decorazione pittorica e d'una drammaticità non intima e profonda, ma tutta esteriore, violenta e altisonante, fu la vera forza animatrice della sua ricca fantasia e della sua singolar foga leggendaria. Ed è appunto per esso che Luca Giordano si distaccò dalle consuetudini dei pittori napoletani che lo precedettero, e parve fra loro il messaggero d'una parola nuova. Operando grandi e copiose composizioni su l'esempio dei Veneti e del Cortonese; muovendo folle agitate in ampi spazi, su lunghe scalee, fra alti colonnati; tutto animando con la sua pronta ingegnosità e con violenza di effetti sicuri, egli recava a Napoli gli elementi veri della pittura barocca, che dovea quivi cantare il suo trionfo pieno soltanto con lui e coi successivi pittori del settecento, che a lui s'inspirarono come a un maestro e come a un precursore.

Senonchè, nell'attuare la sua educazione artistica e nel raccoglier la materia di quel messaggio alla patria, cui era naturalmente disposto, Luca Giordano non manifestò le sue preferenze e i suoi amori in indugio di particolari ricerche o in attività di assimilazioni

profonde, ma in prontezza e in abilità grande di imitazioni ed anche in tentativi, talvolta evidentissimi, di contraffazioni. Imitò e contraffece quanti pittori piacquero al suo gusto o potean piacere al gusto del pubblico; invase ogni campo della pittura; ruppe per conto suo i limiti di tutte le « specializzazioni » nelle quali chiudevansi parecchi pittori di quel tempo rinnovando speciali ricerche tecniche in campi limitati; fu sorprendente d'ingegno e di abilità in ciascun suo nuovo aspetto; ma tuttavia (e su tal punto è necessario insistere) rimase pur sempre sè stesso. Mutò la sua lingua, non il suo linguaggio. Si compiacque con gioconda ostentazione di non nascondere i prestiti contratti; ma, cambiando d'abiti e di maschera ad ogni svolta di strada, non riuscì mai a celare l'accento della sua voce e il ritmo del suo passo. Così non v'è contraffazione da lui tentata che possa dirsi veramente riescita; e dinanzi a ciascuna opera sua noi siam portati naturalmente a riconoscer prima lui, le caratteristiche del suo stile, la sua « cifra », e poi la maniera ch' egli ha voluto seguire, l'esempio cui s' è voluto attenere.

Per determinare l'elemento di personalità vivacissima, riconoscibile sempre e pur traverso le più meditate imitazioni d'altri pittori, non basta fissare i tipi umani consueti al Giordano e assai spesso ripetuti nei suoi dipinti, o taluni motivi costanti delle sue composizioni e talune caratteristiche egualmente costanti del suo colorito; ma occorre andar più oltre, e studiarlo innanzi tutto nella sua personal concezione delle forme animate di moto, e coglierlo nei momenti iniziali della sua inspirazione. A tal fine, è di aiuto notevolissimo la disamina dei suoi disegni.

***

In generale i disegni dei pittori si cercano e si studiano con lo scopo precisato di scorgervi rapporti esteriori con elementi delle loro pitture, ed anche le diverse fasi della genesi di quest' ultime. Pure, sopratutto per certuni artisti, essi meritano bene d' esser considerati in sè e per sè; vagliati cioè, non per quel che essi rappresentano rispetto a questa o quella pittura, ma per quanto rivelano della personalità dell'artista che li segnò su la carta per sè solo, pel bisogno di fissare rapidamente una rapida visione, di dar la forma più semplice e immediata al ricordo di un fuggevole istante della sua attività interiore. Nulla meglio del disegno rivela agli occhi della nostra mente lo scatto vitale che genera l'opera d'arte; nulla addita così chiaramente il metodo che l'artefice segue nel cercar la forma che più compiutamente appaghi la sua volontà di dire; e dalle fragili carte l'anima dell'artista si manifesta nella sua orientazione, nella sua mobilità, nel suo fervore, con evidenza men larga, ma talvolta più intimamente suggestiva, che dalle pitture elaborate e faticate nella riproduzione integrale delle apparenti realità delle cose. Vedremo così, come nei disegni dei quali oggi mi occupo lo spirito di Luca Giordano, lontano dalla bisogna frettolosa dell'opera pittorica, solo con sè stesso, parlò il suo linguaggio migliore e più vero con l'eloquenza più semplice e più schietta.

Son ventidue disegni a bianco e nero, a penna e all'acquarello, che si conservano nel Gabinetto Nazionale delle Stampe a Palazzo Corsini in Roma, e precisamente nella scatola 23 dei disegni sistemati. Li descriverò con poche parole.

1) n. 12813. — Figura feminea sdraiata sopra una massa nubilosa. Daccanto è un putto alato che le parla. Forse significa la Poesia. Il disegno è tutto condotto a macchie, a penna e all'acquarello. (Dimensioni: alt. mm. 336, larg. 227).

2) n. 124814. — *San Gerolamo*. È seduto di prospetto. La luce batte violenta su la fronte del vecchio, lungo il braccio destro e presso il polso del sinistro: tutto il rimanente s'offusca nella massa d'una gran macchia nera. A penna e all'acquarello. (Dim.: alt. mm. 278, larg. 204).

3) n. 124815. — *Mosè sul Sinai*. Vòlto verso sinistra: piegato sopra un ginocchio. Reca nelle mani le tavole della Legge, e le protende nell'alto col gesto d'un'offerta. Tutta la persona è fasciata dell'oscurità d'una grande macchia fosca, interrotta qua e là da rare lumeggiature. A penna e all'acquarello. (Dim.: alt. mm. 305, larg. 205).

4) n. 124816. — *Sileno*. Disegnato, con forte contrasto di piani bianchi e di forti macchie nere, all'acquarello. (Dim.: alt. mm. 300, larg. 208).

5) n. 124817. — Donna sedente a sinistra con accanto un putto alato. Le parla un angelo veniente dall'alto con ali dischiuse, con panneggio svolazzante. Condotto a macchie di mezza tinta qua e là rinforzate, a penna e all'acquarello. (Dim.: alt. mm. 272, larg. 193).

6) n. 124818. — Figura feminea volante. A forti macchie, all'acquarello. (Dim.: alt. mm. 282, larg. 198).

7) n. 124819. — Donna sedente a destra, alla quale parla un putto alato. Contrasto vivo di larghi piani bianchi e spesse macchie oscure. Mancano le mezze tinte. A penna e all'acquarello. (Dim.: alt. mm. 277, larg. 207).

8) n. 124820. — *Davide*. Seduto di fronte, con accanto la testa recisa di Golia. Il disegno è condotto a penna, con forti accenni al contorno delle figure. (Dim.: alt. mm. 205, larg. 196).

9) n. 124821. — Una martire. È in piedi, poggiata col braccio destro ad una mensola; con la testa vòlta al cielo. A penna e all'acquarello. (Dim.: alt. mm. 275, larg. 185).

10). n 124822. — Un santo. S'inginocchia su la destra; volge la testa al cielo. Un cane è accovacciato a destra.. Forti macchie e forti tratti di pennello. All'acquarello con qualche raro tocco a penna (fig. 1). (Dim.: alt. mm. 260, larg. 203).

11). n 124823. — Due figure non collegate fra loro. A sinistra: donna seduta, con gli occhi levati al cielo; disegnata con larghi tratti a penna, ripresi con tratti a pennello. A destra: testa e spalle di uomo, segnate con spessi tratteggi a pennello e pochi a penna (fig. 2). (Dim.: alt. mm. 194, larg. 201).

12) n. 124824. — Un santo inginocchiato. Macchie e tratteggio a penna e all'acquarello. (Dim.: alt. mm. 223, larg. 179).

Fig. 1.

13) n. 124825. — Donna nell'atto di dipingere un quadro. È una figurazione della Pittura. Il disegno all'acquarello è condotto a macchie, con appena qualche accenno di con-

torno a penna e con effusione di mezze tinte nello sfondo (fig. 3). (Dim.: alt. mm 246 larg. 207).

14) n. 125826. — Due uomini in piedi, procedenti insieme verso sinistra in atto di

Fig. 2.

discutere: uno di essi è seminudo, con un drappo intorno ai fianchi. Disegno acquarellato a grossi tratti di pennello (fig. 4). (Dim.: alt. mm. 257, larg. 201).

15) n. 124827. — Figura feminea, in piedi sopra una base a pena accennata. Protende in avanti la mano sinistra. All'acquarello e a penna. (Dim.: alt. mm. 237, larg. 193).

16) n. 124828. — Madonna con Bambino poppante fra le braccia, e due santi. A grosse macchie, con tratteggi di mezza tinta nel fondo. All' acquarello (tavola VI). (Dim.: alt. mm. 253, larg. 204).

Fig. 3.

17) n. 124829. — *Sibilla.* Seduta; con gli occhi girati al cielo. Larghi tratteggi. All'acquarello. (Dim.: alt mm. 231, larg. 207).

18) n. 124830. — Uomo barbato che s'allontana verso destra, levando in alto la mano sinistra e reggendosi il manto con l'altra mano. Un altr'uomo è seduto al suolo, a

Fig. 4

sinistra. I volti sono accennati con macchie. Il disegno è condotto alla penna a all'acquarello con grosso tratteggio che si risolve in macchie. (Dim.: alt. mm. 240, larg. 189).

19) n. 124831. — Santo vescovo con mitra e pastorale. È inginocchiato di fronte. Macchie all'acquarello e tratteggio a penna. (Dim.: alt. mm. 255, larg. 189).

20) n. 124834. — Giovine legato a un albero (San Sebastiano?). Macchie con poco tratteggio, all'acquarello e a penna. (Dim.: alt. mm. 282, larg. 145).

21) n. 124835. — Donna in piedi con palma (martire), poggiata a una mensola. Grosso tratteggio che si confonde con le macchie. All'acquarello e a penna. (Dim.: alt. mm. 254, larg. 147).

22) n 130579. — Donna che, col braccio destro levato, è per colpire al petto un uomo genuflesso che tiene la mano destra nell'alto. Disegno a macchie, all'acquarello con tratteggio a penna. (Dim.: alt. mm. 240, larg. 166).

***

Da quanto ho potuto a pena accennare già qualcosa risulta del carattere di cotesti disegni giordaneschi. Sono vivaci figure di donne, corpi grandi e vigorosi di uomini, putti che nelle ali recano l'impazienza e il fremito del volo; ed ogni forma è *gettata* con ardita prontezza, ci apparisca essa nel momentaneo riposo delle membra o animata da movimento energico, ed anzi da quella specie di ansietà di moto che dà vita a tante figure del Giordano. In quella imagine della Pittura (fig. 3) — che potrebbe considerarsi come un vivo autoritratto spirituale inconsapevolmente tracciato — la persona muliebre intenta a dipingere par tutta pervasa dalla febbre di un'opera condotta con rapidità senza freno e vittoriosa; e tutto l'agile corpo nervoso, dalle gambe che s'accavallano al busto che s'inarca, dal braccio sinistro che si protende indietro reggendo la tavolozza alla testa riversa ove batte con netta violenza la luce, par vibrare del moto che la mano operante esprime velocemente in forme e colori. Nella figura possente e genuflessa di Mosè l'offerta delle tavole sacre si manifesta in un gesto di violenza ov' è tutto il carattere del messaggero fanatico d'un Dio terribile; e in quelli uomini che discutono, in quei santi che invocano e si genuflettono, alti nei corpi, solidi nelle vaste spalle su le quali la testa par piccola, vigorosi nei muscoli, è la maschia e rude potenza che appare negli anacoreti e nei profeti del Ribera — ma nei più forti e nei più eloquenti fra essi, come son quelli che animano di così fiero moto il fronte degli arconi nella chiesa di San Martino a Napoli.

Io non sono riuscito a identificare questi disegni con figure di quadri o di affreschi del Giordano; ma non me ne rammarico molto. Sono quasi sicuro, anzi, che ricerche ulteriori non potran riescire più fruttifere delle mie, e che se in opere del pittore napoletano potran trovarsi figure che somiglino in qualche cosa a queste, assai difficilmente se ne potrà trovare la riproduzione fedele. Questi disegni han tutta l'aria di rapidi appunti, di piccoli sfoghi del pensiero irrequieto e della mano pronta, di vere e proprie impressioni che nel tradursi in segni e in zone d'ombre e di luce han serbato la loro freschezza nativa,

e rendono quel ch' è il ritmo vitale più consueto alle forme giordanesche — cioè il movimento. Son figure che si muovono o son per muoversi: prendon carattere dall'attitudine momentanea o dal gesto rapido ch' è per compiersi; e talvolta a dirittura si determinano per il loro spostarsi tra una massa di piena ombra ch' è la loro culla e un'effusione di luce piena alla quale sembrano aspirare.

Un solo disegno — quello del David — è fondato su apparizioni di contorni: ma sono contorni non del tutto determinati, resi in frammenti, a tratti essenziali, e sembrano accennar meglio a limiti tra piani precisi di luce e d'ombra che render netti profili di forme. Nel disegno già citato della Pittura pochi tratti di penna dànno a pena, sommariamente, con tocco nervoso, un accenno al contorno delle braccia e delle gambe (fig. 3); in quello della Sacra Famiglia (Tavola VI) la penna sembra soltanto accennare al posto che nella composizione occupano le due figure nel fondo, e indugia un poco in torno i capelli lievi del bimbo e la mano materna mossa al gesto carezzevole; e in quello dei due uomini che discutono (fig. 4) ve n' è a pena qualche tocco leggero ma efficacissimo nella testa della figura di sinistra, nel braccio del suo compagno e in quella mano levata a seguire col suo gesto il discorso, ch' è soltanto uno sgorbietto di quattro tratti, ma già pieno di vita. Ed anche nella fig. 2, ove la penna ha indugiato di più nel segnare le pieghe delle vestimenta, l'impostatura della persona e il modellato del corpo al di sotto del panneggio che l'avvolge, l'autore non se ne appaga, e ricorre al pennello col quale riprende il tratteggio, lo rafforza, lo risolve in macchia là dove l'ombra s'addensa, dà vita compiuta al modellato ed all'atteggiamento. La penna sottile che indulge alla precisione d'ogni dettaglio non è davvero l'istrumento più adatto alla mano del nostro pittore e all'espressione del suo vedere e del suo sentire. Egli, in vece, diffonde l' inchiostro in una tinta attenuata a creare l'ambiente ove respirano e si muovono talune sue figure; o lo distribuisce in un tratteggio largo che rammenta quello delle sue stampe, e ch'egli incrocia talvolta ed ispessisce, fino a trarne la macchia ch' è il suo più natural mezzo d'espressione; o a dirittura l'addensa sul corpo dei suoi santi, lo sparge in torno ad esso, come a segnarvi la traccia di un'ombra nativa o l'oscurità delle caverne. Dal gioco di quelle macchie e di quei tratteggi nasce il fulgore sul volto della Pittura, l'espressione pensosa e vigilante della Madonna, il disperato fervore di San Gerolamo (dis. 2), l' ira dell'uomo che con gesto di disdegno s'allontana dal suo compagno (dis. 18), la dedizione ardente ch' è nel gesto e negli occhi infossati e nella bocca gemente del Santo poderoso riprodotto dalla fig. 1; e nel tocco deciso onde nascono, nel loro slargarsi, nei loro rafforzamenti, nelle loro massime intensificazioni, è tutta la vita di questi disegni giordaneschi ove in vano si cercherebbe un indugio in dettagli di esecuzione; ove tutto, anzi, appare come il più rapido e nervoso riassunto della forma còlta nella verità dell' insieme, e come la parola più pronta a significar la perfetta unità di vita ch' è fra l'atteggiamento o il gesto delle figure e la loro apparizione luminosa fuor dell'ombra che ancora in parte le avvolge.

***

Ho detto più sopra che la vigorìa e il getto possente di talune figure disegnate dal Giordano fanno evocare il ricordo del vigore e della « impostatura » di personaggi riberiani. È opportuno richiamare qui, prima di concludere, il nome dello Spagnoletto, poichè non credo che uno studio non superficiale su Luca Giordano possa iniziarsi senza una disamina precisa dei rapporti che passarono fra questi due pittori. Per quanto l'angusto e monotono mondo del Ribera non potesse soddisfare l' ingegno inventivo e la fantasia mobilissima di Luca Giordano, è tuttavia certo che la prima tappa del cammino artistico di cotesto pittore è contrassegnata dall'attrazione verso la possente plastica riberiana e il vigoroso naturalismo materialistico che vi si connette. E pure, nulla risulta tanto chiaro ad una indagine accorta quanto la diversità che separa quei due! Così, pei legami che furon tra essi e per cotesta diversità d'animo, l'avvicinamento dell'uno all'altro è non solo il mezzo d'una ricerca storica necessaria, ma anche un opportuno pretesto per delinear meglio la personalità del Giordano accanto a quella dei suoi prossimi, senza ricorrere alle sue composizioni maggiori le quali inducono a raffronti con pittori estranei alla scuola napoletana.

Nelle stampe del Giordano (1) la connessione della loro tecnica a quella ch' è nelle stampe, del Ribera (2) è chiarissima : ma in vano si cercherebbe in esse il contorno deciso delle figure la modellatura accuratissima dei muscoli, il tratteggio fermo e serrato delle zone d'ombra che caratterizzano le incisioni riberiane : pur essendovi in esse la traccia del metodo tenuto dallo Spagnoletto, tutto è condotto con un fare più largo, più vario e più leggero, e, direi quasi, meno coerente. A cotesta differenza corrisponde a bastanza esattamente quella che scorgesi tra la plastica e la pennellata dell'uno e dell'altro pittore : plastica assai più solida, risentita, robusta e scultorea nel Ribera ; pennellata assai più ferma, incisiva e sottile che non quella del Giordano, il quale lascia correre il suo pennello su la tela con maggior disinvoltura e larghezza, e con riprese frequenti a piccoli tocchi che gli servono a determinare definitivamente le luci ch' egli diffonde sparse, in maniera tutta sua, nelle zone delle sue composizioni. Cotesta particolar maniera di lumeggiare caratterizza anche i disegni dei quali ci occupiamo : ma un confronto fra essi e i disegni di mano dello Spagnoletto ci sarebbe impossibile, sia perchè di questi non conosciamo schizzi condotti coi medesimi mezzi usati dal Giordano, sia perchè i pochissimi disegni che a lui si vorrebbero attribuire lasciano gravi dubbi su la loro autenticità. Ma è certo, tuttavia, che il pittore spagnolo-napoletano avrebbe disegnato con metodo ben diverso da quello impressionistico del Giordano, nè sarebbe possibile pensar la sua mente e la sua mano sorvolanti su dettagli di

(1) A. Bartch. *Le peintre graveur*, Vienne, Degen et Mechetti, 1803-1821, vol. XXI. a pagina 173 e sgg.

(2) B. Bartsch, op. cit., vol. XX, a pag. 77 e sgg.

esecuzione. Pur quand' egli profonda le figure generate dalla sua plastica in un' ombra spessa, non rinunzia a rappresentarle con precisione acutissima in ciascun particolare, a render tutti gli accidenti delle loro forme. Nè potrebbe farne a meno: egli è troppo padrone (e nello stesso tempo troppo schiavo) della materia bruta per non riprodurne le apparenze nella loro compiuta integrità. Ed è chiaro che mentre una mano disegnata da lui ci apparirebbe in tutti i dettagli della sua struttura ossea e muscolare traverso l'involucro epidermico presentato in tutte le sue pieghe e nel reticolato delle sue rughe, una mano disegnata da Luca ci verrebbe resa, più tosto che nella sua anatomia precisa, nel linguaggio del suo gesto e nel divenire del suo atteggiamento. Di qui la tecnica personalissima dei disegni giordaneschi, così lontani dai modi dell'arte di Ribera pur quando rappresentano figure, le quali (come il Mosè, il S. Gerolamo, il Santo in orazione) possono dirsi, a prima vista, riberianamente concepite. E se noi consideriamo coteste forme vigorose nel loro spostarsi dall'ombra alla luce, non vi scorgeremo quei netti e spaziosi piani luminosi che nella visione pittorica del Ribera tagliano decisamente le vaste zone dell'ombra, ma quelle lumeggiature sparse cui accennavo dianzi, talvolta un po' capricciosamente diffuse tra il gioco delle macchie vibrate e i larghi tratteggi di pennello. Da cotesta maniera di rompere e frastagliar l'ombre Luca Giordano non si diparte mai, pur quando si propone di contraffare il Ribera (come nella Morte di Seneca e nella Crocifissione di S. Andrea della Pinacoteca di Monaco), o quando più s'allontana da quelle vaste luminosità diffuse che convengono agli effetti delle sue variazioni cromatiche. È questa una delle più evidenti caratteristiche del suo stile, che i disegni citati rivelano con interezza; ed è per essa e per la intensità delle ombre, che talune di coteste figure macchiate a bianco e nero assumono dapprima un aspetto di cose fantastiche, donde balzerà viva al nostro sguardo la forma umana nella eloquente realtà della sua modellatura e del suo carattere.

***

In generale, nell'osservazione dei disegni la nostra mente è sempre indotta a una qualche collaborazione con l'artefice che li operò. Ciascun disegno è un'opera d'arte compiuta quanto il più elaborato e dettagliato dipinto; ma, considerato accanto alle apparenze della realtà assume pur sempre un carattere suggestivo di incompiutezza, di cosa non finita o appena accennata, appunto perchè nessuna manifestazione artistica si mostra, apparentemente, così lontana dall'aspetto delle forme naturali, cui tanto s'avvicina il colore con la ricchezza varia e profonda del suo linguaggio. La collaborazione del contemplatore s'intensifica però dinanzi all'opera di un artista — che ha nella mente il colore pur quando la sua mano non dispone che d'un pennello imbevuto di un po' d'inchiostro — di un artista, infine, come Luca Giordano, i cui disegni han vita soltanto dal rapporto fra zone ch' ei

lascia bianche su la carta ed altre ove diffonde l'ombra in gradazioni varie. Questi suoi disegni, anche considerati in sè senza confronto col ricordo delle apparenze naturali, hanno il carattere dell' incompiuto, del non–finito, dell'appena–accennato. Sono accenni e non determinazioni di forme, suggerimenti e non parole precise: costituiscono, in somma, il linguaggio tutto a scatti, efficacissimo e suggestivo, di un artista che rende con la massima immediatezza l' impressione prima che ha premuto la sua mente e mossa la sua mano.

Ma se noi passiamo dall'esame di questi disegni a quello delle figure dipinte dal Giordano, sentiamo d'un tratto cadere l'efficacia di questa tecnica impressionista. Assai spesso il rapido tocco onde nacque una balzante imagine di vita su la carta si traduce in pennellata superficiale su la tela; e le figure, che nel disegno ci apparirebbero ricche d'ogni vigorìa, ci sembreran misere talvolta, quando le loro grandi proporzioni e la conseguente determinazione dei loro dettagli formali ci indurranno a non considerarle soltanto nel loro moto e soltanto nella verità dell' insieme. Per ciò Luca Giordano non ci apparirà quasi mai così vivo come in taluni suoi bozzetti o piccoli quadri, quando egli si tiene prossimo ancóra ai suoi disegni, quando il suo fare ancóra serba la freschezza e l' immediatezza di questi, e il colore gettato rapidamente su la tela aggiunge vita alla sua tecnica eloquente. In questo pittore l' impressione, lo scatto della fantasia han tanta rapidità, che non sempre il velocissimo operar della mano su le grandi tele è sufficiente a mantenerne la fresca vita originaria. E in sostanza egli è un artista complesso, ineguale come nessun altro, prodigo di delusioni per noi come di sorprese gratissime; e bisogna studiarlo a lungo, traverso molte analisi parziali, per non concludere su l'arte sua alla maniera de' soliti manualetti di storia dell'arte. Occorre anzi studiare dapprima il « Giordano minore » — quello dei disegni, degli schizzi, dei bozzetti, dei piccoli quadri — e considerar quindi le sue composizioni più vaste. Qui è lo scenografo dotato d' ingegnosità fervorosa, di abilità grandissima, di espedienti inesauribili: lì è quasi sempre il pittore di razza, nei suoi momenti migliori, nella sincerità più vera del suo linguaggio numeroso.

Aldo de Rinaldis.

VARIETÀ ❊ SCAVI ❊ NOTIZIARIO

BOLLETTINO · BIBLIOGRAFICO

RECENSIONI

NECROLOGI ❊ ATTI · DELLA · SOCIETÀ

VARIETÀ

L'EPOPEA OMERICA ALLA LUCE DELLE RICERCHE STORICHE E ARCHEOLOGICHE (1)

Grazie alle solerti e intelligenti cure di due egregi professori italiani che ne hanno curato la traduzione nella nostra lingua, e a un editore che non ha risparmiato cure perchè la magnificenza della veste tipografica fosse degna dell'opera magistrale, l'*Omero* di Engelberto Drerup è reso accessibile a un pubblico molto più numeroso di persone colte in Italia, dove la familiarità con la lingua tedesca non è certo infrequente tra gli studiosi giovani, ma non mancano quelli che non si sono potuti impadronire di questo necessario strumento di cultura. La diffusione che si spera abbia tra noi questo lavoro acquisito al patrimonio bibliografico italiano, ci induce a esaminarlo, tanto più che, se nella traduzione conserva ancora le linee e le proporzioni dell'originale, ha il singolare pregio di una seconda edizione ritoccata e accompagnata dai miglioramenti e completamenti arrecativi dall'autore stesso, il quale non si è limitato ad assicurarsi della fedeltà ermeneutica, ma ha cercato di trar profitto di tutti i nuovi materiali fornitigli specialmente dalle ultime scoperte archeologiche (2). L'aumento delle illustrazioni, rifuse in gran parte e ingrandite, e un sobrio, ma chiaro ed efficace riassunto delle nozioni fondamentali dell'arte cretese, elaborato dal chiaro archeologo Luigi Pernier, costituiscono un altro non trascurabile titolo di preferenza per questa versione rispetto all'opera originale.

L'*Omero* del Drerup ha carattere divulgativo, pur mantenendo l'impostatura di un'opera scientifica; nè per soddisfare a questa doppia esigenza l'autore si è trovato nella condizione di conciliare gli inconciliabili, poichè il pubblico cui si dirige è sempre un pubblico colto, se non dotto, e capace di intendere le conclusioni delle ricerche storiche, filologiche e archeologiche, anche se non si è storici, archeologi, filologi. Di scritti sull'epopea omerica in questi ultimi tempi ne sono usciti parecchi, e per le esigenze della materia la trattazione non è stata circoscritta alle sole questioni letterarie, ma l'attenzione è stata di necessità richiamata sulle condizioni etniche e culturali in cui ha potuto sbocciare e crescere questo splendido fiore della vita ellenica: il libro del Drerup fa allo studio dell'ambiente un posto molto cospicuo, se non prevalente. La critica minuta intesa ad accertare le varie stratificazioni dell'epopea è bandita, e non saprei dire se l'autore abbia voluto evitare siffatte questioni per conservare alla sua opera il carattere divulgativo, oppure per la disperazione di asseguire risultati probabili. Qualunque di queste considerazioni lo abbia consigliato, c'è da compiacersene, poichè in certi ordini di ricerche non si dovrebbe mai smarrire la visione esatta dei mezzi limitati a nostra disposizione, e ben poca fiducia si guadagna a conclusioni ingegnose, quando ad esse è dato contrapporne una miriade di conclusioni opposte con la stessa apparenza di probabilità. L'Emperius diceva: « Homeri carminum qualis fuerit antiquissima forma quaeritur et quaeretur, quousque philologia erit inter mortales ». Si potrebbe osservare che, se la filologia si propone di tracciare con esattezza la successiva cronologia degli elementi dell'epopea e ricostituire il testo di un Omero originario, ha senza dubbio torto; poichè di risultati così precisi bisogna disperare talvolta anche per autori fioriti in piena luce della storia; ma se intende solo a formulare il processo di formazione dell'epopea, i risultati pur essendo approssimativi, sono sempre considerevoli e atti a suscitare la speranza di ulteriori conferme con l'aumento e l'elaborazione del materiale di ricerca.

Il Drerup ha pertanto fatto oggetto dei suoi studî solo lo svolgimento della poesia epica, in tutte le sue fasi dal canto popolare improvvisato,

(1) ENGELBERTO DRERUP, *Omero* nella collezione di Monografie Illustrate. Serie: *Storia della Civiltà* I. Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1910.

(2) P. e. il disco di Phaestos a p. 147, la cui illustrazione è a p. 193.

espressione della coscienza poetica collettiva, al canto eroico in cui più rifulge il genio individuale, e al poema epico artisticamente elaborato. Questo studio non poteva esser fatto che con l'aiuto della comparazione; il metodo certo non era nuovo, avendo per primo il Lachmann cercato di gettar luce sulla genesi e struttura dell' epos omerico con lo studio dell'epopea germanica; ma il campo della comparazione è allargato col tesoreggiare dei risultati ottenuti dall'esame delle manifestazioni poetiche presso altre nazioni, che, se anche non hanno raggiunto il grado di maturità e di rigoglio della poesia omerica, sono epiche pel contenuto e lo spirito vivificatore. L'autore dichiara che i suoi studi personali in proposito gli furono ispirati dalle lezioni tenute a Lipsia nel semestre invernale 1891–92 dal Brugmann; i semi furono certo gettati in terreno fecondo, poichè anche senza conoscere le lezioni del Brugmann, dal metodo di ricerca e dal dominio della materia ci si convince senz'altro dell' originalità e indipendenza nel trattare i difficili problemi.

I filologi hanno rivolto di preferenza l'attenzione sulla parte formale del canto epico; egli invece ha fatto oggetto precipuo d' indagine il patrimonio epico nella sua lenta trasformazione, perchè solo prendendo in esame le vicende subite dalla materia dei canti si può giungere a stabilire la reciprocità di azione tra l'attività poetica e la saga popolare, e a delineare tutti i trapassi a forme più alte e più complesse di composizione. L'epopea germanica e indiana, la francese e la finnica, la serba, la russa, la greco-bizantina, la kirghisa e la tartarica sono esaminate nel loro processo storico e col dovuto rilievo ai punti di contatto. Così viene rischiarato lo sviluppo dell'epopea greca i cui antecedenti potremmo sospettare più che rappresentarci in base agli indizi fornitici dagli stessi poemi omerici. Le altre tradizioni epiche quale è rimasta a uno stadio, quale a un altro; di qualcuna si è sbiadito uno stadio intermedio, tale altra non è giunta alla fusione organica degli elementi come nell'epopea greca, tale altra come la finnica ha sperimentato l' opera del raccoglitore filologo prima che la fusione delle saghe avesse dato luogo a un compatto organismo poetico con un centro nella materia stessa.

Il libro del Drerup fortunatamente ora si può leggere in italiano, e quindi l'obbligo di analizzare le sue teorie in tutti i particolari è di gran lunga diminuito. Che sopra molti punti malgrado l'acutezza dell'autore, si possa dissentire, è naturale; che certi principii si prestino ad esser fraintesi e abbiano bisogno di qualche chiarimento, non fa meraviglia. Pericolosa infatti mi sembra l'affermazione (p. 62) « che le origini di quel canto (il canto popolare epico) sono nell' improvvisazione che è fatta da tutto un popolo, e che tratta in canti isolati e in forma episodica una materia poetica esistente nel popolo stesso » connessa con queste altre (p. 64): « l'ultima fase del genuino canto popolare è distinta da questo fatto che nel corso del processo di condensazione e d' irrigidimento, dalla massa quasi fluida della poesia popolare, si vengono cristallizzando a parte canti staccati ben definiti, i quali si fissano nella tradizione popolare perchè il più delle volte portano il nome autorevole di un famoso autore » — (p. 65). « Parallelamente al lento trapasso del canto epico della forma improvvisata a quella di canto staccato e definito, procede la formazione di una distinta classe di cantori, mentre nella fase primitiva dell'evoluzione, tutto il popolo ha partecipato al canto, e solo nella superiorità dei doni poetici si fondava la diversa fama dei singoli cantori. Ma questi, che da principio erano pure poeti e aveano creato i canti epici, a poco a poco diventano semplici rapsodi e recitatori, che, senza produrre più nulla, vivono dell'eredità poetica trasmessa dagli antenati ». Le osservazioni contenute in quest'ultimo passo bastano a dissipare l'equivoco possibile a sorgere nel lettore, che l'autore supponga un periodo in cui tutto il popolo fosse dotato di attitudine alla creazione poetica. Senza dubbio quanto più sono semplici i mezzi tecnici di un'arte, tanto più è largo l'ambito di partecipazione, e se in tempi di progredita civiltà il numero dei veri poeti rispetto alle moltitudini è in proporzioni notevolmente minore, ciò non è sempre indice di esaurimento della vena creatrice, ma della difficoltà di trovare un ingegno che alla spontaneità dell'estro unisca l'attitudine a comprendere tutte le complesse relazioni del mondo in cui vive e non lasciare da questa opera di riflessione comprimere la spontaneità dell' ispirazione (1). Ma fin dal primo formarsi di un patrimonio epico, si delineava il carattere professionale dell' attività degli aedi, per la quale erano richieste certe qualità che non a tutti era dato di conseguire. A ben guardare dunque si tratta solo

(1) Questo non è un fenomeno esclusivo per l'arte, ma comune a tutte le attività della mente umana. P. e., nella guerra antica basta una rapidità di coordinazione e prontezza di espedienti per fare un buon capitano: ma non è provato che Annibale o Giulio Cesare avrebbero accoppiato alle loro felici attitudini strategiche e tattiche la capacità di assimilarsi tante cognizioni logistiche e di acquistare nello stesso tempo l'esperienza in tutti i problemi tecnici per una guerra in cui sono lanciati sul campo centinaia di migliaia di guerrieri.

di differenza nell'aspetto esteriore nei procedimenti dell'operosità poetica, non di cambiamenti sostanziali; e questa persuasione mi pare di intravedere nelle ultime parole citate del nostro autore, ma occorreva meglio lumeggiare questo concetto fondamentale.

L'uso della scrittura prepara — secondo il Dr. (p. 68) — la fine del canto popolare, ma nello stesso tempo è condizione indispensabile per la formazione e l'esistenza del poema epico (p. 68); quest'idea è giusta, purchè non s'interpreti in modo troppo materiale. E benchè non manchino limitazioni e riserve nell'enunciazione e dimostrazione di questa tesi, non si evita, applicando questi principi senza molta cautela, il pericolo d'incorrere nel vizio di uno schematismo esteriore. La concezione d'un poema epico organico, se appartiene a un periodo posteriore alla fioritura di canti isolati, può aver luogo anche durante la loro vita e propagazione; e l'uso della scrittura non ne è condizione essenziale. Vero è che senza l'aiuto di questa « il canto popolare ancor vivo e fiorente, se ne impadronirebbe e di nuovo si studierebbe di smembrarlo e di disgregarlo, come aveva già fatto prima cogli antichi canti staccati » (p. 69); ma ciò non è dimostrabile che non sia avvenuto. Infatti la scrittura non diviene subito d'uso così diffuso da sostituire senz'altro l'attività mnemonica: in Grecia almeno, perfino nell'acme della tragedia, il sussidio della scrittura era se non nullo, almeno molto limitato. La redazione dei poemi omerici, nello stato in cui li abbiamo anche prima della recensione pisistratea, presuppone certo l'uso della scrittura; ma la figurazione dell'azione epica che forma la sostanza e il nucleo dei poemi omerici, può bene essere anteriore o almeno cadere in un periodo in cui i vantaggi della scrittura non erano ancora convenientemente apprezzati e messi a profitto. E rivolgendo appunto l'attenzione sui poemi omerici, l'azione disgregatrice e rinnovatrice del canto popolare potrebbe ancora col progresso dell'analisi venir rintracciata e messa in evidenza. Sulla loro formazione il Drerup, contrario, come ormai tutti, alla teoria lachmanniana, ora detta *Liedertheorie*, e all'ipotesi hermanniana dell'amplificazione, professa l'opinione dell'unità dei poemi e della personalità dei poeti, ritenendo anche la realtà storica d'un poeta denominato Omero. Quest'ultima questione è più secondaria di quanto appare a prima vista; senza dubbio i poemi omerici rivelano un organismo di concezione e una coerenza di esecuzione; ma non si può dire che ambedue non siano state turbate. Il Drerup (p. 68) riconosce l'esistenza di ripetizioni in Β, Ι, Ξ, ρ, σ, υ: ma vi è anche il

fenomeno delle sproporzioni, come la lunghezza esagerata di molti episodi, e lo sviluppo pletorico di certe parti, che non conferiscono alla rapidità dell'azione: esempio tipico la Telemachia. Ciò si deve in gran parte al fatto che molti argomenti appartenevano allo stesso ciclo epico, e in diversa misura venivano in vari poemi trattati: doveva avvenir frequentemente per opera dei cantori ricercatori di effetto che al breve racconto d'un episodio di valore secondario si sostituisse la narrazione diffusa sullo stesso argomento di un altro poema in cui la materia non aveva valore episodiale, ma principale. Così la contaminazione spiega a sufficienza queste ineguaglianze, restringendo alquanto l'azione delle aggiunte arbitrarie dei cantori a scopo d'ostentazione di virtuosità artistica e di blandimento alla vanità regale o aristocratica.

Se la trattazione della civiltà micenea si presenta come una parentesi nell'esame dell'epopea, di guisa che le indagini rivolte al contenuto e alla forma dei grandi poemi omerici costituisce la parte terza, mentre nella prima dopo l'introduzione sugli studi omerici nell'età antica e moderna, è esaminata la saga e il canto popolare nonchè l'origine dell'epopea, nessuno troverà difettosa questa distribuzione della materia. Infatti l'intelligenza dell'Iliade e dell'Odissea secondo la persuasione dell'autore — in generale giustissima — dipende proprio dalla conoscenza della civiltà micenea. Senza dubbio l'epoca della redazione dei due grandi poemi appartiene a un tempo in cui la civiltà micenea volgeva già verso l'occaso; ma è certo che miceneo era il mondo in cui i primi cantori attinsero la loro ispirazione; e ogni tentativo di riportare l'epopea omerica all'epoca più recente fino a farla contemporanea della lirica, va relegato tra gli *aegri somnia*, sia pure di qualche sublime malato. Ma non meno fallite — e qui il Drerup deve riscuotere piena ed incondizionata approvazione — sono quelle costruzioni, che presuppongono un'originaria redazione dei poemi omerici in dialetto eolico, e un ionicizzamento graduale del nucleo principale insieme con aggregamenti schiettamente ionici; l'alleanza del criterio archeologico col filologico non conferisce punto alla consistenza della tesi, che ha contro di sè la rigidità conservatrice della tradizione dialettale nei generi letterari.

Tuttavia non si può assolutamente seguire il Drerup quando contro l'evidenza tien fermo alla grecità della civiltà minoica e dei Cretesi, che di essa sono i rappresentanti (p. 110, 148). Si comprende così perchè egli (p. 107) ritenga opportuno conservare la denominazione di civiltà *micenea*, contro le altre proposte, e specialmente quella dell'Evans, che ha

già adottato con successo il nome di *minoica*. Infatti con l'ipotesi dell'eteroetnicità una nuova denominazione che non si sostituisca all'altra, ma designi un ciclo più vasto di cui il miceneo sia solo una parte, non ha nessuno inconveniente: con l'ipotesi dell'omoetnicità può riuscire tollerabile la designazione di *micenea*. Ma il concetto della grecità degli antichi Cretesi ha contro di sè le testimonianze esplicite delle fonti, corroborate dai documenti epigrafici, e anche dalla tradizione stessa vigente a Creta (Herod. VIII 171), secondo la quale i Greci avrebbero invasa l'isola durante l'assenza di Minosse, partito per la spedizione di Sicilia. Io sono molto scettico verso quella che chiamasi *tradizione orale*, perchè spesso è una propaggine d'origine erudita nel patrimonio folkloristico, ma ciò non toglie che gli elementi di questa induzione erudita possano ben essere giusti; o almeno non si ha diritto di impugnarli quando non siamo in grado di conoscerli come li conoscevano gli antichi.

Riguardo all'interpretazione del fenomeno religioso, è troppo evidente che il Drerup cerca di conciliare le conclusioni tratte da un esame obiettivo della religione greca con dottrine che a queste preesistono nella sua coscienza. Facciamo parlare l'autore stesso (p. 170): « Due sono i fattori che, come sempre in ogni religione naturale, hanno attivamente contribuito alla formazione della religione greca: l'intima coscienza religiosa dell'uomo, la quale gli fa prestar fede in un cielo e un inferno, gli fa considerare l'anima come qualcosa di divino e di immortale, e il suo sentimento di dipendenza dalla natura circostante, per cui egli anima ogni fenomeno naturale ad immagine e sembianza della vita umana, e crede dapertutto alla presenza di demoni e di dei ». Solo l'ultima parte è vera, ma la credenza in questo cielo e in quest'inferno non si trova niente affatto tra tutti i popoli: i Greci almeno non avevano alcuna nozione del cielo in senso religioso neanche approssimativamente simile a quella del paradiso cristiano. La credenza in un inferno non è un prodotto della coscienza religiosa dell'uomo, ma un'induzione frettolosa per rendersi conto di fenomeni, che un pensiero maturo spiega altrimenti, pur rifuggendo dal dommatismo a rovescio di frettolose negazioni.

La connessione che il Drerup fa di questa manifestazione del sentimento religioso con la primitiva religione indogermanica è di opportunità molto

(1) Del resto il culto delle divinità della luce, se ci si presentano sotto un'apparenza più splendida di quella degli oggetti inanimati e degli animali, non rivela un'intima superiorità del sentimento religioso. Il sole e la luna sono dei feticci come una pietra e un albero, e solo al loro aspetto bello e alla loro azione più continua si deve la maggior vitalità del loro culto.

discutibile, poichè anche la religione indogermanica è più il frutto che la radice d'una pianta rigogliosa. Ma andiamo avanti: egli ammette il significato divino del *Dyaus* indogermanico: e l'esistenza remota del culto pel sacro focolare. Come però concilia con questo suo convincimento il fatto inoppugnabile dell'umiltà ancor visibile di contenuto nelle divinità di molte stirpi greche? Lasciamo anche questa volta rispondere a lui: (ibid.) « Ma i tipi degli dei indogermanici, rappresentanti di un mondo ideale, non potevano assumere una particolare importanza, quali divinità primordiali delle singole stirpi greche, perchè la loro natura universale non permetteva una certa relazione personale con l'uomo. E però accanto a questa personificazione di un'idea cosmica universale, il popolo, per le sue particolari esigenze religiose, si formò divinità proprie inferiori, e così nelle varie regioni la stessa idea religiosa si venne esplicando ed esprimendo in modo analogo. Così vennero le varie forme delle religioni locali, i cui inizi l'antropologia ci ha fatti conoscere ad esempio presso gli Ottentotti e i Menancabau di Sumatra ».

Questo immiserimento dei concetti religiosi dovuti alla necessità di adattarsi al frazionamento delle stirpi greche è qualche cosa di incomprensibile, specialmente col presupposto di un istintivo senso del divino, che il Drerup pone a base della religiosità. Inoltre da una forma alta del pensiero e sentimento religioso sarebbero i Greci caduti in concezioni brutali quali il culto degli animali, delle pietre, degli alberi. Ma per intendere appieno la relazione tra le idee religiose degli Indo-Europei con quelle dei Greci, bisogna considerare che il culto delle divinità della luce ci risulta dai raffronti della linguistica, della filologia, dell'etnografia: ciò non toglie che accanto a questo delle divinità della luce gli Indo-Europei ne portassero seco altri abbastanza ingenui e puerili, come quello degli animali, delle pietre, delle cose inanimate in generale (1). Finalmente non va trascurato che per la religione greca esisteva già un notevole sostrato nei culti preellenici e preariani, e se il Drerup avesse ammesso l'anarianità dei Cretesi, avrebbe certo meglio interpretato le manifestazioni religiose del popolo greco. Va notato che pel culto dei demoni e per l'interpretazione di certi riti come la cremazione, il Drerup è troppo imbevuto di idee rohdiane, che difficilmente si sostengono col confronto delle stesse usanze e delle ragioni di esse

assegnabili presso popoli selvaggi, la cui psicologia è oggetto di attive ricerche degli antropologi e cultori di storia comparata delle religioni.

Quanto ai contatti ai quali i Greci micenei debbono l'impulso o l'acceleramento nello sviluppo delle loro civiltà, disconoscendo l'anarianità dei Cretesi, ricerca le correnti d'influenza solo in Babilonia e nell'Egitto, mentre il parallelismo della civiltà minoica con quella dei grandi imperi orientali è abbastanza messa in luce dai ritrovamenti archeologici. Forse a questo suo preconcetto si deve ascrivere il fatto che egli cerca di risollevare l'efficacia dell'influenza fenicia dalla depressione in cui per gli studi recenti sulle civiltà sicula e greca era caduta. Forse la critica moderna, per reazione alle fantasie di chi, emulando gli antichi, vedeva in ogni rassomiglianza verbale una traccia di azione fenicia, potrebbe essere andata troppo in là sulla negazione; ma non dovrebbe essere più lecito il ritenere verosimile che i Keftiu della tomba di Rekmara possano essere i Fenici (1). L'argomento poi per l'origine fenicia del nome Ἀταβύριον, che Ἀταβύριον era denominato dai Greci il monte Tabor in Palestina, ha la stessa forza persuasiva che avrebbe l'uso del nome italiano *Mario* come maschile di *Maria* per dimostrare l'origine semitica di esso, o quello della denominazione Ἑλίκη dato alla città spagnola *Ilici,* per dimostrare che l'Ἑλίκη d'Acaia è una colonia iberica.

Quanto agli istituti politici e giuridici ellenici poco c'è da osservare, tranne il concetto (p. 200) che «nel più antico stato greco, le famiglie sono gli elementi solidi, dai quali si svolge la società politica quando un distretto, chiuso da confini naturali, viene a formare un'unità politica...» Ora si potrà discutere nelle sue modalità la teoria di E. Meyer sulla preesistenza dello stato a tutte le alte associazioni gentilizie, ma per ritenere la famiglia il primo aggruppamento sociale, bisogna disconoscere la socialità dell'uomo. E a nulla approda quest'obiezione (*ib.* 4, 3): «La formazione di uno stato legale che proceda di pari passo con la formazione del *ius scriptum* si è compiuta nella signoria delle famiglie aristocratiche.» E. Meyer con la parola *stato* non intende la compagine politica evoluta ed elaborata, ma la prima associazione che di essa è il remoto precedente storico; e appunto per questo io ritenevo verisimile (*Atene e Roma,* XII p. 301) che lo stato antico fosse identificabile con la tribù, invece che vedere in questa una formazione condizionata dall'esistenza dello stato.

(1) Il Drerup sorvola sopra un lavoro dell'Hall (*The Annual of the British School at Athens* VIII, 157-189 (ved. p. 175) in cui tende a pronunciarsi per la nazionalità cretese dei *Keftiu.*

Il Drerup respinge il concetto di E. Meyer d'una grande monarchia ellenica micenea, e, secondo il mio avviso, a ragione. Contro di essa mi sembra protestare tacitamente la notizia che abbiamo sulla formazione delle grandi monarchie orientali, e nello stesso tempo non si combina con la data recente assegnata da E. Meyer all'invasione ellenica nella penisola balcanica, poichè egli pone la scissione degli Indoeuropei verso la metà del 3º millennio a. C. Se osserviamo *quantae molis fuerit* giungere al colossale edificio dell'impero romano, difficilmente troveremmo che lo spazio di molto meno d'un millennio in circostanze certo molto meno vantaggiose che per la costituzione dell'impero romano, fosse sufficiente per creare condizioni favorevoli alla formazione d'un'unità tanto potentemente organizzata, come E. Meyer suppone lo stato miceneo abbracciante l'Ellade intera. Almeno avesse ritenuti i Micenei del continente preariani: avremmo una pagina bianca in cui ciascuno potrebbe scrivere quello che vuole. Ma non per questo è immune da deficienze su questo punto la trattazione del Drerup: egli non ha esaminata a fondo l'idea del Finsler, discutibile in molti punti, ma contenente molti risultati notevoli, che pel tempo in cui furono redatti i poemi omerici, la monarchia fosse già un ricordo storico (*Neue Jahrbücher,* XVII p. 313, 19). Inoltre egli ripete l'errore (p. 206), di cui è scusabile Tucidide, che i συνοίκια in Atene erano effettivamente una solennità celebrante il sinecismo, mentre i documenti epigrafici, in cui οἶκος ha il significato di associazione gentilizia, avrebbero potuto metterlo sull'avviso, anche se l'errore tucidideo non fosse stato già precedentemente avvertito da altri.

Venendo ora alla materia epica, il Drerup la ritiene importata dalla Tessaglia (p. 223-4), quantunque ripudii poco ponderatamente le conclusioni del Bethe (p. 236), il quale forse esagera quando sistematicamente ritrova nella Tessaglia e nella Beozia tutte le lotte dall'Iliade localizzate nella Troade, ma a persuadersi che la sua teoria sia in sostanza non solo accettabile, ma anche irrefutabile, basta considerare che dopo la diffusione dei carmi omerici a nessun poeta sarebbe potuto venire in mente di far d'Ettore un beoto, se questa credenza non fosse anteriore all'elaborazione epica, rimanendo poi quasi cristallizzata in un culto. Che poi alcuni degli eroi omerici potessero essere personaggi storici, è forse una questione secondaria, quando la loro concezione è mitica: mitici senz'altro sono A-

gamennone, Menelao, Achille, Elena, Peleo, Odysseus. Molto giudiziose sono le affermazioni (p. 231-234) contro la realtà storica della guerra di Troia, come ci è raccontata dall'Iliade, mentre il Drerup tien fermo all'idea che si tratti di amplificazioni di guerre coloniali. Ilio certo al tempo dalle formazioni dei canti omerici era dominata dalla stirpe degli Eneadi. Ma la leggenda della sua distruzione traeva origine da qualche circostanza reale. Se la sesta città di Troia, vale a dire la Troia micenea, era quella nel maggior suo splendore al tempo del poeta, non è meno vero che tracce d'incendi si trovano nella seconda città, l'eneolitica. Io credo non improbabile che questa città sia stata occupata dagli invasori Traci, e da essi effettivamente distrutta, poi riedificata (è indifferente che gli abitatori della seconda città fossero anch'essi invasori Traci o invece i popoli preariani): i Greci potrebbero essersi appropriata questa saga indigena, attraendola nel ciclo di leggende delle loro lotte.

Per ragione di brevità non ci tratterremo troppo ad esaminare le idee dell'autore sul contenuto dell'Odissea, e sulla cronologia di questo poema, che il Drerup non ritiene necessariamente posteriore all'Iliade. Molto suggestive sono certo le sue combinazioni in base alle quali l'isola dei Feaci sarebbe proprio Creta; certo contribuiranno a risolvere i problemi geografici, suscitati dalla lettura del poema, tra i quali non è il più importante quello, se l'Itaca omerica debba vedersi effettivamente nell'odierna Itaca. Queste spigolature sono — se non m'inganno — sufficienti a mostrare quanto importante sia questa pubblicazione omerica del Drerup, e quante questioni vitali tanto storiche che letterarie solleva, se non risolve; e nello stesso tempo a richiamare l'attenzione del pubblico italiano sopra le benemerenze degli egregi traduttori, che con molta abnegazione hanno compiuta l'opera modesta, ma utilissima di agevolare la conoscenza di tante idee ingegnose e peregrine contenute in questo libro, con una traduzione, la cui maggior lode è la soddisfazione pubblicamente attestata dall'autore.

Ma riconosciuti i pregi della traduzione, ci si conceda notare che un lettore italiano può essere più incontentabile dell'autore straniero, poichè, se questi ha ragione di dichiararsi soddisfatto quando il suo pensiero non è stato tradito, un lettore italiano ha il diritto di essere più esigente sotto il rispetto letterario. La prosa è certo commendevole per limpidità e movimento, ma ci sono certi nèi di forma e di concetto che vorremmo fossero tolti in una seconda edizione. I traduttori sono un po' scusabili quando adoperano (p. e. p, 244) *cultura* invece di *civiltà*, traditi dal tedesco *Kultur*, perchè non sono i primi, e verrà tempo in cui questo germanismo per l'uso ripetuto non si troverà più a disagio nella nostra lingua. Io sono tutt'altro che un purista, e ritengo lecito coniare o mutuare da altre lingue una parola quando è nuovo il concetto, p. e. non ho difficoltà di usare l'aggettivo *culturale*, non potendo esprimere altrimenti l'idea in esso contenuta, se non ricorrendo a una circonlocuzione; ma disapprovo il barbarismo quando è indizio di pigrizia mentale, per la quale non si cerca di vedere la corrispondenza della parola straniera nella lingua italiana. Vi è ancora da condannare il sistema di trascrivere le parole greche con negligente incoerenza, p. e. *Elios, Ermes, Pafos*, p. 187: s'italianizzino e si facciano *Elio, Erme, Pafo,* oppure si scriva *Helios, Hermes, Paphos*. E con quale criterio si scrive *Amiclai* (p. 127)? A p. 130, n. 1, è citato il dotto greco Σωτηριάδης trascrivendone il nome con: *Sotiriades*. O *Soteriades* o *Sotiriadis*. V'è ancora *Turrenoi* (p. 85, ns 1): traducono il greco Κῦρος con *Curo* o con *Ciro?* Perchè poi contro ogni analogia e contro l'uso, la città greca Σκέψις debba essere resa con *Schepsi* e non con *Scepsi* (p. 22), Γέραιστος con *Gheraisto* (p. 268), lo storico dei Goti *Iordanes* debba diventare in italiano *Giordano* (p. 66), non è facile vedere. Qualche volta le imprecisioni provenienti dalla materialità di trasportare dal Tedesco, in cui le forme classiche si conservano immutate, non si possono spiegare che con distrazione di persone che han fretta di terminare il lavoro: p. e. (p. 172), il *Pessinus* tedesco è reso con *Pessino,* il nome di luogo *Trachine* è reso (p. 265) con *Trechi,* senza considerare, oltre l'incuria dell'adattamento del nome all'indole della lingua nostra, che l'italianizzazione della forma ionica, Τρηχίς, non ha per sè neppure l'autorità di un esempio. Sono inezie, lo capisco; ma sono anche stonature (1), che se non deturpano, guastano l'esecuzione d'un lavoro di traduzione per tanti rispetti degno del più sincero encomio.

VINCENZO COSTANZI.

(1) Qualche menda può essere tipografica: p. 101, n. 1, *Dionisio* per *Dioniso*. A p. 228, n. 1, nell'espressione *ha nessun rapporto* si può scorgere tanto un errore di stampa quanto un lombardismo, pure addebitabile al compositore.

IL RIORDINAMENTO DEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI VENEZIA

LA “SEZIONE CLASSICA,,

L’origine del Museo Archeologico di Venezia, che ha sede nel Palazzo Ducale, rimonta, si può dire, al 1523 (1).

In quell’anno il cardinale Domenico Grimani legò alla Repubblica, insieme col famosissimo breviario miniato da artisti fiamminghi del secolo XV, alcuni bronzi e marmi antichi depositati a S. Chiara di Murano, e la Signoria, riconoscente, decretò che venissero collocati in una sala superiore del Palazzo, dando incarico a Pietro Bembo di perpetuarne la memoria con apposita iscrizione (2).

Sessanta anni più tardi un altro Grimani, Giovanni, patriarca d’Aquileja, nipote del cardinale Domenico, completava il lascito del primo munifico donatore, facendo presente alla Repubblica di tutta la ricchissima collezione di marmi antichi scolpiti conservata nel palazzo di S. Maria di Formosa e costituita di opere provenienti da Roma, dalla Grecia, da Aquileja.

Con i due legati Grimani ebbe consistenza la Raccolta statuaria classica, la cui compagine si accrebbe in seguito con nuovi considerevoli doni fatti alla Repubblica da cospicui cittadini veneziani nel XVII e specialmente nel XVIII secolo, cui si aggiunsero da ultimo nel secolo scorso alcuni marmi trasportati nel Museo da altri Istituti pubblici di Venezia e pochi altri acquistati apposta dallo Stato italiano.

Mentre venivasi in tal modo costituendo la Raccolta statuaria, che anche oggidì rappresenta la sezione più importante del Museo, altre e notevoli serie di oggetti antichi, medioevali, del Rinascimento e moderni, pervenivano gradatamente in possesso della Repubblica, dando origine ad altre Collezioni.

Agli oggetti minuti, donati nel corso del sec. XVI dai Grimani e da altri, si aggiungeva nel 1596 il legato di Iacopo Contarini, costituito di libri, disegni, quadri, strumenti di matematica, bronzi, vasi, ecc.

Altri oggetti — specialmente bronzi e gemme — donava nel 1746 il senatore Domenico Pasqualigo e più tardi, nel 1796, il cav. Girolamo Zulian, ambasciatore della Repubblica a Roma.

La soppressione del Monastero di S. Giovanni di Verdara in Padova, avvenuta sulla fine del sec. XVIII, portava a Venezia la parte maggiore e migliore del Museo, fondato nel sec. XV da Marco Mantova Benavides, celebre giureconsulto dello studio padovano.

Il Medagliere, iniziato nel 1683 col legato di 3400 fra monete e medaglie fatto alla Signoria dal senatore Pietro Morosini, dopo la depredazione avvenutane nella sala d’armi del Consiglio dei Dieci il 12 novembre 1687, prendeva, nel 1746, stabile consistenza col lascito del senatore Domenico Pasqualigo, cospicuo specialmente di monete, piombi e tessere veneziane.

I successivi lasciti di Tommaso Giuseppe Farsetti (1792), del Nani, di Ascanio Molin (1813) e di altri generosi, contribuirono ad accrescere sempre più l’importanza ed il valore del Medagliere, il quale conta attualmente circa 20 mila pezzi.

Avvenuta la donazione Grimani del 1586 e difettando lo spazio in Palazzo, la Signoria, d’accordo col Grimani, stabilì di trovare altrove un locale adatto a ricevere il nascente Museo e fu scelta la antisala della Libreria, alla quale Vincenzo Scamozzi dette forma e sistemazione appropriata. Così il Museo divenne come un’appendice della Libreria.

Ma col tempo lo spazio, già in origine scarsissimo, venne totalmente a mancare, e quando nel 1812 la Biblioteca di S. Marco fu trasferita in Pa-

(1) Il lettore che desidera maggiori notizie sulla genesi e sulla storia del Museo, consulti l’accuratissimo lavoro di G. Valentinelli: *Museo Archeologico della Marciana*, Venezia 1872, non che la prefazione all’opera dello stesso autore: *Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana* Prato, tipografia aldina, 1866, e *Atti dell’Istituto veneto*, serie III, vol. VII-X. Altri brevi cenni saranno altresì riprodotti nella mia opera *Descrizione degli oggetti antichi componenti la Sezione classica del Museo Archeologico di Venezia*, d’imminente pubblicazione.

(2) Nel recente riordinamento la lapide è stata trasferita, per ricordo della origine del Museo, nella sala V (cfr. fig. 1) ed ivi collocata sopra i rilievi romani che ornano le pareti della stanza.

lazzo ducale, vuotatosi degli uffici pubblici che vi erano stati allogati dal governo, anche il Museo lo seguì, ritornando all'antico luogo d'origine.

I marmi scolpiti e le iscrizioni vennero provvisoriamente disposti nelle maggiori sale del Palazzo e nei locali adiacenti; e quando più tardi la collocazione inopportuna e l'incremento successsivo delle Collezioni richiesero un sito più acconcio, furono scelte a contenere il Museo le sale in cui esso si trovò fino a ieri ed in parte rimane tuttora; cioè le sale al secondo piano dell'ala orientale del Palazzo che fino al principio del sec. XVII formarono l'appartamente privato dei Dogi, ma che negli ultimi due secoli della Repubblica servirono ad usi diversi compreso quello di tenervi le aste pubbliche (1), e che, caduta la Repubblica, erano state in parte convertite ad abitazioni private.

Il trasporto del Museo nell'ex-appartamento ducale avvenne nel 1846 su progetto del bibliotecario della Marciana Pietro Bettio.

I successivi Bibliotecari e Direttori del Museo, dall'ab. Giuseppe Valentinelli al comm. Niccolò Barozzi (1906) attesero con amore all'illustrazione ed all'incremento del Museo, che lasciarono intatto nella sede prescelta.

Tale l'origine del *Museo Archeologico della Marciana*, quasi unico superstite delle tante collezioni di antichità classica di cui era ricca Venezia nei secoli XV e XVI, testimoni del suo dominio in Oriente; ben noto nella letteratura antiquaria degli ultimi due secoli per le pubblicazioni del Patin, degli Zanetti, del Thiersch, del Clarac, del Burchhardt, del Dütschke, del Furtwängler e specialmente di Giuseppe Valentinelli che del Museo e delle sue vicende fu storico coscienzioso ed accurato e della collezione statuaria illustratore, per i suoi tempi, insigne.

***

Nell' accennata condizione dunque trovavasi il Museo quando ripetuti allarmi, in sul chiudersi del secolo testè finito, sulla stabilità e sicurezza delle sale in cui erano stati collocati i marmi antichi, consigliarono di rimuoverne via via le statue più pesanti, cui ben presto tenne dietro la maggior parte delle altre sculture, che, trasferite un po' qua un po' là in varii locali del Palazzo, condussero ad una vera disgregazione del Museo.

D'altra parte le grandi e spesso insormontabili difficoltà d'ambiente e di spazio non avevano sempre permesso ai precedenti ordinatori delle collezioni di raggiungere quell'organica e razionale ripartizione del materiale archeologico ed artistico che è oggi condizione indispensabile di un Museo bene ordinato, e che, nel caso nostro, avrebbe richiesto anzitutto la netta separazione del materiale antico da quello medievale e moderno e la loro rispettiva distribuzione in due distinte sezioni del Museo (2).

Restando il Museo ugualmente aperto al pubblico dei visitatori, si imponeva alla Sopraintendenza dei Musei e Scavi Archeologici del Veneto, alla cui dipendenza esso era passato, di attendere al suo radicale riordinamento, provvedendo anzitutto nuovi locali, in cui non solo si tornassero ad esporre le sculture che si erano sottratte alla vista del pubblico, ma fosse altresì possibile dare all'intero materiale archeologico ed artistico del Museo un assetto più rigorosamente scientifico e tale da soddisfare nei limiti del possibile le esigenze dei progrediti studi e dell'áumentata cultura dei nostri tempi.

I NUOVI LOCALI.

È merito del prof. Gherardo Ghirardini, mio predecessore nell'ufficio di Sopraintendente ai Musei e Scavi archeologici del Veneto, di avere fra il 1902 e il 1907 soddisfatto al non facile compito di provvedere i nuovi locali, formulando altresì il progetto e il primo schema del nuovo ordinamento del Museo (3).

I locali occorrenti furono trovati al primo piano della stessa ala orientale del Palazzo, in una serie di camere già destinate ad abitazione degli Ispettori del Palazzo e dall'ultimo di essi tuttora denominate appartamento Fabris — nel grande salone della Cancelleria e nelle sale contigue della Milizia di Mare e dell'Avogheria.

I primi di questi ambienti, completamente spogli di qualsiasi artistica decorazione e già guasti e deturpati da ammezzati e chiusure costruite quando furono adibiti ad abitazione privata, vennero interamente riattati, restituendo loro le antiche linee

(1) Cfr. VALENTINELLI, *Marmi scolpiti*, p. XXVIII.

(2) L'ultimo razionale riordinamento del Museo ebbe luogo nel 1895 a cura dei proff. Adolfo Venturi e Lucio Mariani, il primo dei quali curò la serie degli oggetti medievali e moderni, segnatamente i rilievi, le targhette e le medaglie del Rinascimento, il secondo la serie archeologica, sopra tutto, come s'intende, la collezione statuaria. Del lavoro eseguito fu da essi pubblicata la Relazione nelle *Gallerie italiane*, vol. II p. 47 sgg. Il riordinamento del Mariani venne completamente manomesso nel 1899 per le ragioni che ho esposto sopra, e nelle sale rimasero soltanto le sculture di piccola mole.

(3) Vedine l'esposizione sommaria nella pubblicazione ufficiale del Ministero della P. Istruzione: *L'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti in Italia* (luglio 1901-giugno 1902) p. 226 sg.

architettoniche con la soppressione di tutte le superfetazioni moderne, restaurandoli e robustandoli nei soffitti e nei pavimenti, dando alle pareti una sobria ed uniforme dipintura che, senza alcuna pretesa, armonizzasse col nuovo uso dei locali.

Nel salone della Cancelleria, nella sala della Milizia di Mare ed in quelle dell'Avogheria non furono invece introdotte modificazioni di sorta mantenendosi religiosamente a posto tutto ciò che ancora vi rimaneva, in fregi e quadri dipinti, dell'originaria decorazione degli ultimi tempi della Repubblica e di quanto d'artistico vi era stato trasportato in epoca non lontana.

Oltre a ciò, delle quattro sale anzidette soltanto il salone della Cancelleria e la stanzetta della Milizia di mare, storicamente le meno suggestive di ricordi, furono occupate con sculture antiche non potendosene assolutamente fare a meno. Nell'antisala dell'Avogheria o Sottoscala d'Oro, dove s'apre lo stanzino del Libro d'oro che, per la prima volta, è stato da noi reso ostensibile al pubblico (fig. 1, lettera *a*), fu collocata un'unica e piccola vetrina a giorno contenente gli oggetti minuti di maggior pregio, che per molteplici ragioni non poterono trovar posto altrove. Dall'Avogheria vera e propria per quanto la sala, rimodernata dal governo austriaco, non conservi intatto della sua primitiva fisionomia nemmeno la pianta, vennero allontanate anche le tre vetrine di monete romane che vi erano state a tutta prima provvisoriamente collocate (1).

Per lo stesso criterio rimase libera da qualsiasi ingombro la bella e interessantissima sala dei Censori, artisticamente una delle sale minori più interessanti del Palazzo, che, per dare una comoda e decorosa uscita ai visitatori del Museo fu aggregata a quest'ultimo, unitamente al corridoio ed al Ponte dei Sospiri.

Noi ci lusinghiamo di aver in tal guisa raggiunto il duplice scopo, i soli possibili nell'urgenza del momento, di aver fornito al Museo lo spazio occorrente per l'immediata decorosa sistemazione delle sue collezioni, e di avere in pari tempo aperto alla vista del Pubblico e degli studiosi una serie di ambienti, storicamente ed artisticamente importanti, che prima servivano quasi soltanto come deposito di materiale di rifiuto.

Fig. 1.

IL PIANO GENERALE DEL RIORDINAMENTO.

Diviso il Museo topograficamente in due parti, una costituita dal vecchio appartamento ducale, l'altra dalle nuove sale del piano inferiore delle Logge, congiunte con il primo da una scala interna di comodissimo accesso, ne veniva di conseguenza logica e naturale distribuire fra esse le due Sezioni in cui appariva opportuno ripartire il materiale archeologico ed artistico del Museo: e cioè la Sezione specificamente archeologica o *classica* e la Sezione *medievale e moderna*.

Le sale del piano inferiore delle Logge, molte delle quali spoglie, come dicemmo, di ogni primitiva decorazione e senza interesse storico (ex–appartamento Fabris), posanti tutte quante sulle poderose e robustissime volte degli androni del piano

(1) Ciò anche in omaggio al parere espresso dalla Seconda Sezione del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e dalla speciale Commissione che curò, insieme con me, il riordinamento della Sezione Moderna.

terreno, si presentavano magnificamente adatte ad accogliere, come difatti accolsero, la *Sezione classica* il cui pregio principale, come fu già osservato, sta nella ricca collezione dei marmi greci e romani. Le sale invece dell'antico appartamento ducale, piene di grandi memorie e superbamente ornate di fregi dipinti, di soffitti scolpiti, di camini marmorei spettanti alle più belle epoche dell'arte italiana furono destinate a sede della *Sezione medievale e moderna*, nella quale le cose più notevoli e preziose sono gli oggetti d'arte del Rinascimento.

LA "SEZIONE CLASSICA"

DISTRIBUZIONE DEL MATERIALE.

La sistemazione della *Sezione classica*, iniziata nel settembre 1908 e compiuta nell'aprile 1909, venne ufficialmente inaugurata ed aperta al pubblico il 25 aprile dello stesso anno, e di essa è qui ora sommariamente reso conto per la prima volta.

Distribuendo nei nuovi locali i vari oggetti fu nostra cura seguire, per quanto ci fu possibile, un criterio razionale scientifico, ripartendoli in gruppi secondo la loro natura e qualità e quindi secondo le ragioni cronologiche e di stile.

Questo criterio si è potuto da noi specialmente applicare, come si esporrà più sotto, nelle prime sale della collezione statuaria, perchè le altre parti della Raccolta non richiedevano pari rigore di metodo per la secondaria importanza degli oggetti che le compongono, e sopra tutto perchè molto dovemmo concedere anche noi alle esigenze di ambiente ed alle speciali condizioni di spazio e di luce che in molti punti resero straordinariamente difficile l'adempimento del compito che ci eravamo proposti.

Come vennero ripartiti i locali e come si distribuirono in essi gli oggetti tutti che vi furono trasferiti, indica sommariamente il seguente specchietto (v. fig. 1).

a) Atrio d'ingresso (lett. *A*). Epigrafi greche e latine. Frammenti architettonici. Oggetti minuti di secondaria importanza. Antichità egizie. Imitazioni moderne di oggetti e sculture antiche. Gessi.

b) SALE I-IX. Collezione statuaria.

c) SALA X. Oggetti minuti di maggior pregio.

d) SALE XII-XIII. Sale vuote, con originaria decorazione propria.

e) Uscita (lett. *B*).

La breve descrizione che facciamo ora seguire delle singole parti farà meglio comprendere le linee particolari del nostro lavoro, ed in attesa della particolareggiata *Guida-Catalogo* illustrata che vedrà al

più presto la luce, servirà provvisoriamente di indice riassuntivo del materiale ordinato nelle nuove sale e varrà a far meglio conoscere al lettore, mediante le illustrazioni che li accompagnano, alcuni cospicui monumenti inediti o quasi.

ATRIO D'INGRESSO.

Epigrafi greche. — La piccola e interessante collezione delle iscrizioni greche, collocate in capo del salone nel punto meglio esposto ed illuminato, non comprende le stele e le are sepolcrali a rilievi che, quali marmi scolpiti, sono state collocate nella sala VIII e nelle altre sale delle sculture. Tra le epigrafi qui disposte primeggiano i vari trattati di alleanza conchiusi fra loro o con altre città greche da alcune città cretesi (Valentinelli, n. 243, 244). Un cippo sepolcrale a tronco di cono, dissotterrato a Cavazuccherina ed acquistato dal prof. Ghirardini, offre un bell'esempio di questa rara specie di monumenti.

Epigrafi latine. — Anche la serie delle iscrizioni latine qui riunite comprende soltanto lapidi prive di ornamenti e di fregi, perchè i cippi e le urne sepolcrali a rilievo, per la stessa ragione detta di sopra, hanno trovato posto nella sala VIII. Insieme con tre capitelli di stile corinzio occupano la parte centrale destra ed il fondo del salone. La più importante è quella incisa su pietra nera d'ardesia, che reca l'elogio di Q. Emilio Secondo, funzionario civile e militare, e che fu trovata in una casa della Giudecca. Interessante è pure il sarcofago romano, riadoperato nei secoli VIII-IX dell'era volgare e tuttora inedito (fig. 2) donato al Museo nel 1907 dal nob. sig. Dino Barozzi.

Oggetti minuti. — Gli oggetti minuti di secondaria importanza e di scarso valore (i migliori sono stati collocati nella sala X), quasi tutti in bronzo e terracotta, sono stati ordinati dentro apposita vetrina in capo della sala, di fronte alle iscrizioni greche. Gli oggetti in terracotta comprendono alcuni ossuari Villanova ed altre ceramiche italiche; vari buccheri etruschi; una piccola serie di vasi greci dipinti; alcuni fittili ed un gruppo di lucerne romane, per lo più ad un becco, liscie e a rilievi, talune d'imitazione moderna. Tra i piccoli bronzi, raggruppati nello scomparto mediano della vetrina, si distingue una serie di figurine umane o d'animali, le une autentiche, la maggior parte imitazioni dei secoli XVI e XVII, che si è creduto utile conservare qui riunite per gli opportuni riscontri.

Antichità egizie. — Formano un gruppo a sè presso l'anzidetta grande vetrina degli oggetti mi-

nuti. Comprendono alcune buone sculture in basalto e granito ed *ushabti* in bronzo e porcellana, non tutti autentici.

Sculture moderne e gessi. — In questa sala finalmente hanno trovato posti alcuni busti marmorei d' imperatori romani eseguiti nel sec. XVI e segg. ad imitazione degli antichi non che alcuni gessi di sculture classiche esistenti in Venezia (1).

delle cose bellissime, ma un'esatta valutazione di tutti gli elementi dell'attività umana.

Degno poi della massima attenzione e tutt'altro che privo di significato è il fatto che la raccolta veneziana, a differenza di altre, anche maggiori, collezioni nazionali, comprende un numero non indifferente di marmi originali di scalpello greco delle migliori epoche dell'arte, dissotterrati in Grecia,

Fig. 2.

LA COLLEZIONE STATUARIA.

Già dicemmo che la serie dei marmi antichi scolpiti forma la parte di gran lunga più cospicua dell' intero Museo.

Come sorse e si svolse esponemmo già sopra. Qui ci basti osservare ch'essa non comprende, è vero, nessuno di quei capolavori o pretesi capolavori che richiamano in un consenso generale l'attenzione di tutti. Ma soltanto i denigratori di professione dell'arte antica, possono fraintendere o non intendere affatto il valore di una collezione che comprende quasi 300 marmi scolpiti ed offre in iscorcio un quadro interessante dell'arte antica nei suoi periodi più salienti. Ben diversamente di certi critici, facili a sdilinquirsi in vacuità estetiche, opinarono il Vittoria ed il Canova, il Valentinelli ed il Furtwängler ed opinano, credo io, quanti altri, artisti ed uomini di studio, hanno il senso e la conoscenza dell'antico, e sanno che la scienza e la storia non si fondano sull'estatica ed esclusiva ammirazione

nelle isole dell' Egeo o nelle coste dell'Asia Minore e di là trasportati in patria dalle galee veneziane che durante il Rinascimento solcavano i mari d' Oriente. Non sono assolutamente dei capolavori, è vero; ma non danno meno un' impronta speciale alla Raccolta veneziana, non giovano meno allo studio ed alla conoscenza dello sviluppo dell'arte greca e non rivelano meno un brandello di storia e di cultura veneziana nei secoli andati.

Come ho accennato di sopra noi abbiamo cercato di distribuire, per quanto ci è stato possibile, il materiale nelle varie sale secondo un criterio cronologico e stilistico. Siccome però, quando noi cominciammo il nostro ordinamento, erano già state collocate a posto nel fondo della sala IV le quattro colossali statue imperatorie di Udine (che, del resto, per la loro mole difficilmente avrebbero potuto esser messe altrove), ci fu di necessità raggruppare con esse altre sculture iconografiche romane, e ci mancò quindi lo spazio per disporre convenientemente nelle sale precedenti tutte le sculture ed i tipi dell'età el-

(1) Vi ho collocato, per ragioni di confronto, anche il gesso dell'anticorpo dell'alato leone della Piazzetta, per quanto io sia persuaso che si tratta di un'opera d'arte medievale e non antica, come mi sembra dimostrare, se non altro, l'espressione umanizzata del muso dell'animale, totalmente ignota, come si comprende, all'arte pagana.

lenistica e greco-romana. Fummo pertanto costretti di fare come una cernita, e di dividere l'intera Raccolta in due parti: la prima, che ha trovato posto nelle sale I-VI, comprende sculture riunite in successione cronologica; la seconda, invece, ordinata fra le sale VII-IX, racchiude le sculture di carattere prevalentemente decorativo ed ornamentale, le quali, come opere miste di contenuto ellenistico-classico e di lavorazione quasi esclusivamente romano-imperiale, non turbano la disposizione delle prime sale, delle quali costituiscono in certo modo il riassunto.

Ecco ora, in rapida corsa, l'indicazione delle sculture raccolte nelle singole sale.

SALA I. *Gabinetto di Diana.* — Sta nel centro la statuetta di Diana, da cui il gabinetto piglia nome, copia in marmo, parallela a quella di Napoli e di Castiglione della Pescaia, di un originale in bronzo eseguito tra la fine del VI ed il principio del sec. V a. C. È la scultura di stile più arcaico posseduta dal Museo. Intorno alle pareti sono stati ordinati, a mo' di fregio, i rilievi attici del sec. V e del principio del sec. IV.

SALA II, *degli originali greci.* — Vi sono state raccolte opere di scultura a tutto tondo del sec. V a. C. e quelle della prima metà del sec. IV che riproducono tipi e motivi della statuaria del sec. V. Sono per la massima parte opere originali di scalpello greco, e da ciò la denominazione della sala. Primeggia fra esse la bella serie di statue femminili, minori dal vero, rappresentanti in origine Demetra e Kora, magistralmente illustrate dal Furtwängler, che per primo ne riconobbe il pregio non comune (*Originalstatuen in Venedig*, 1897). Sta fra esse il magnifico torso di statua femminile panneggiata (Val. tav. IX; Arch. Zeit. XXXVIII, tav. 7) in cui da qualcuno si volle riconoscere una scultura originale del Partenone, ma che evidentemente, per il trattamento del vestito e delle pieghe, è posteriore a Fidia e spetta alla fine del sec. V. Le altre sculture, riunite in questa sala, esibiscono, in copie dell'età romana, creazioni del sec. V e fra esse merita speciale ricordo un bellissimo busto di Esculapio del noto tipo delle statue di Napoli e di Firenze (1).

SALA III, *dei Galli.* — In questa sala, per le ragioni dette superiormeete, è stata esposta una scelta di sculture che, sia per l'arte e lo stile, sia per i motivi ed i soggetti trattati, rappresentano lo sviluppo della scultura greca dal sec. IV a. C. fino all'epoca romana. L'anello di congiunzione con le sculture della sala precedente è dato da due grandi teste di Minerva su busti moderni, tipi della fine del sec. V. Prassitele e la sua scuola sono rappresentati da una copia, maggiore del vero, dell'Apollo Liceo e da una bella testa, pure di Apollo, coi capelli già sollevati sul capo. Scopa esibisce una copia su busto moderno della testa di Meleagro; Lisippo, un esemplare dell'Amore che tende l'arco. Il primo ellenismo, esercitantesi sopra tutto su tipi divini del sec. IV, ci dà una statua di Venere anadiomene, trasformazione, in senso più naturalistico, del tipo della Venere dei Medici, ed un notevolissimo gruppo, poco studiato fin qui, di Bacco sostenuto da un Satiro giovinetto, copia romana del tempo d'Adriano ma importante anche perchè proveniente forse da Atene. Vi si veggono, meglio che negli altri gruppi consimili, un tipo dionisiaco d'indirizzo misto prassitelico e scopadico ed una bella creazione satiresca del sec. IV a. C. (2).

L'arte di Pergamo ci offre le tre ben note statuette dei Galli combattenti donde il nome della sala. Altre scuole ed altri centri di produzione del periodo ellenistico sono rappresentati dalla famosa statuetta di Ulisse (Furtwängler-Urlichs, *Denkm. gr. u. röm. Skulptur*, tav. 39 e fig. 22) sulla quale non si è ancora detta l'ultima parola; da due splendide teste, maggiori del vero, di un Satiro e di una Satiressa giovanissimi (Reinach, *Recueil de têtes antiques*, tav. 263-4) dove è dato cogliere in modo meraviglioso il carattere di spensieratezza e di turbolenza biricchina che l'arte ellenistica imprime ai giovani seguaci di Bacco; finalmente da una serie di gruppi e di rappresentazioni di soggetto romantico-idilliaco o puramente di genere, quali furono tanto amati nell'epoca ellenistica. Cito il gruppo di Ganimede, rapito dall'aquila; quello di Leda col cigno; il symplegma frammentario di Ermafrodito che tenta sfuggire nell'abbraccio di Pane; il gruppo, pure frammentario, di Amore e Psiche; la statuetta di un Amorino che si sforza di porre la cocca ad un grande arco; quella di un fanciullo che strozza un'oca, trasformazione in senso un po' brutalmente realistico del noto grazioso gruppo di Boethos. Anche la scultura di ritratti dell'epoca ellenistica è rappresentata in questa sala da un bel busto a erma di ignoto filosofo del sec. III.

SALA IV, *degli Imperatori.* — Nel fondo di questa sala, con la quale s'inizia l'arte specificamente romana, troneggiano le quattro colossali statue imperatorie trovate a Nona (antica *Aenona*) in Dalmazia verso la fine del sec. XVIII, passate,

(1) Sarà illustrato a parte, insieme ad altre sculture del Museo, in un prossimo volume di *Ausonia*.

(2) Sarà anch'esso prossimamente illustrato in questo periodico.

dopo varie vicende, alla collezione Cernazai e quindi a quella dell'Arcivescovado in Udine e nel 1901 di Augusto e di Tiberio (Banko-Sticotti, *Antikensamml. des Erzbisch. zu Udine*) sono begli esempi

Fig. 3.

acquistate per il Museo di Venezia dal prof. Ghirardini. Per quanto d'arte provinciale le quattro statue e specialmente quelle aventi ancora le teste dell'arte statuaria del principio dell'Impero nei due motivi fondamentali della figura all'eroica e della figura togata.

In relazione con le dette statue è stata messa in questa sala una scelta dei maggiori e migliori busti imperatorii romani. Tra essi è stato posto, sopra apposita colonnina di marmo, anche il busto di Vitellio (Bernoulli, *Röm. Ikon.* II, 2, tav. V), per quanto anch'io abbia dovuto persuadermi che si tratta di una copia del Rinascimento tanto apprezzato fin dal sec. XVI da essere già allora riprodotto in bronzo (esemplare nella Sezione moderna).

Fig. 4.

Nel centro della sala vedesi infine una bellissima ara quadrangolare a facce rientranti (cfr. fig. 3) con soggetti bacchici inclusi da magnifici ornati, d'una tecnica più che del marmo caratteristica del bronzo, in cui dovevano essere lavorati i prototipi alessandrini di questa elegantissima specie di monumenti romani.

SALA V, *corridoio dei rilievi.* — Astrazion fatta da due busti di Alessandro e di un Diadoco, i quali formano come l'anello di congiunzione con le sculture delle sale precedenti e seguenti, sono stati disposti in questa saletta, che per le sue proporzioni non comportava altre sculture a tutto tondo, i migliori rilievi figurati dell'epoca romana, per lo più facciate e fiancate di sarcofagi. Cito il magnifico frammento di provenienza romana, con la battaglia dei Greci e dei Troiani presso le navi (Robert, *Sarkophagrel.* III, tav. suppl. A-B); la lastra con la strage dei Niobidi (Val. tav. XXXIX); quella col ratto di Proserpina e due putti che reggono un enorme festone di fiori e frutta (fig. 4) motivo largamente imitato dagli artisti della Rinascenza, fra cui il Sansovino nel fregio superiore della Libreria; i due rilievi ravennati del trono di Saturno con Amorini che sostengono gli attributi del dio (*Ausonia*, IV, 1909, p: 255-256); quello di soggetto enigmatico, spiegato erroneamente col mito di Cleobi e Bitone (*Arch. Zeit* 1863 tav. CLXXII), ecc.

SALA VI, *dei Busti.* — Il nome dice il contenuto di questa sala, la quale, a seguito e complemento della sala IV, accentra tutti gli altri busti romani posseduti dal Museo. Con essa ha termine la distribuzione cronologico-dimostrativa del materiale statuario del primo gruppo di sale.

Fig. 5.

I busti esposti sono 59. Non tutti sono interamente antichi; la maggior parte hanno d'antico soltanto la testa; il busto fu rifatto modernamente, per lo più nel Cinquecento. I personaggi rappresentati vanno dalla metà circa del sec. I a. C. al principio del sec IV dell'era volgare. Nell'insieme è una collezione più interessante per l'iconografia che per l'arte; tuttavia non mancano qua e là pezzi degni di nota. Valga ad esempio il busto giovanile, col braccio sinistro avvolto nel manto, della prima metà del secolo III (Gordiano III [?] e qualcun altro.

SALA VII. *Salone della Cancelleria.* — Con questa sala comincia la serie delle opere, come già si disse superiormente, di soggetto ideale ma di carattere prevalentemente decorativo. Se non che, per ragioni di statica, vi si dovettero collocare anche alcune statue di grandi proporzioni che per la loro

Fig. 6.

mole ed il loro peso non avrebbero potuto trovar posto nelle prime sale. Questo fu il caso di una grandiosa statua di Miverva alta m. 2,80, copia romana di un originale della fine del sec. V a. C.; di una grande statua di Melpomene che sorregge la maschera tragica (*Mon. Piot*, vol. X, p. 21, fig. 8) alta m. 2, creazione del periodo greco-romano di su un tipo femminile del sec. V; di un'altra statua analoga di Musa-Cariatide (*Monuments Piot*, vol. X, p. 21 fig. 7) alta più di m. 2, con testa non sua, pure esibente nel panneggio motivi fondamentali del sec. V a. C.

Del resto non mancano nemmeno in questa sala, fra le sculture disposte tutt'intorno alle pareti alcuni pezzi di notevole valore archeologico ed artistico. Cito per esempio una bella statua ellenistica di Sileno dal petto e dalle cosce villose in cui però è antico soltanto il torso; il Dioscuro stante (Val. tav. XV); il gruppo, pressochè completo, di Mitra che sacrifica il toro; il torso, magnifico di verità e naturalezza, di una Nereide seduta sopra un delfino di un tipo che ricorda il noto gruppo di Epidauro, opera di Timoteo ateniese; la testa colossale di Minerva con elmo corinzio a bordi accartocciati sopra le tempie, copia di un originale della fine del sec. V a. C. cui un artista della fine del Cinquecento, probabilmente lo stesso Alessandro Vittoria, aggiunse un magnifico busto sopraccarico di rilievi; la rara rappresentazione di Thyche o Cibele con la corona turrita in capo, tipo del sec. IV a. C., ecc.

Il centro della sala è occupato da una grande e bella ara sepolcrale con iscrizione greca di epoca romana, cui fiancheggiano, dalle due parti, nove basi di candelabri romani. Di tali monumenti, superbamente decorati di fregi ornamentali a rilievo e da figure desunte per lo più dal mondo bacchico ed erotico, offrono esempio le fig. 5-6. Un candelabro intero, parte antico e parte di restauro, alto m. 2,60 circa, collocato in principio della sala, esibisce uno specimen completo di tali elegantissimi monumenti, cotanto prediletti nell'epoca alessandrina e poi nella età romana.

SALA VIII, *dei monumenti sepolcrali.* — In questa stanzetta, di piccole dimensioni e non troppo bene illuminata, è stata radunata una serie di monumenti sepolcrali di piccola mole: stele greche a rilievi figurali, con iscrizioni o senza; urne cinerarie romane, pure iscritte o meno, con finissime decorazioni a rilievo vegetali ed animali; vasi cinerari d'ottimo lavoro. Sta da un lato un'interessante statuetta sepolcrale, esibente una donna avvolta nel manto (Val. tav. III) con iscrizione greca dei tempi dell'Impero (C. I. G. IV, 6855).

SALA IX, *delle piccole sculture.* — Già sede del Tribunale della Milizia di mare, questa sala conserva sulle pareti un grande fregio ornamentale dipinto dei sec. XVII-XVIII rappresentante l'adorazione dei Magi, S. Marco e Venezia, la regina Saba dinanzi a Salomone. Essendo l'ultima sala della collezione statuaria vi sono state collocate le sculture decorative ed ornamentali di minor mole: le più grandi sopra apposite basi intorno alle pareti; le più piccole

su un pancone a doppio gradino nel fondo della sala. Ricordo fra le sculture più notevoli un elegantissimo piccolo busto di Dioniso cornuto, tuttora inedito, bel tipo ellenistico dai lineamenti e dalle forme quasi di giovinetta (1); una figura di Igea seduta col serpe; un Camillo falsamente restaurato per Mercurio; una pretesa Cleopatra, bella statuetta femminile col braccio sinistro ornato di un braccialetto a serpe, dall'atteggiamento studiato e drammatico, forse derivante da una figura di Musa dei bassi tempi ellenistici, ecc.

ULTIME SALE.

Dissi già sopra in principio che nella sala X, *antisala dell'Avogheria* o *Sottoscala d'Oro,* e nelle sale seguenti XI-XIII, *Avogheria* e *dei Censori*, fu nostro studio non mettere oggetti antichi per conservare intatto il carattere delle sale e non turbare la vista della decorazione pittorica originale che ancora vi rimane. Un'unica e parziale eccezione fummo costretti di fare, per ragioni ineluttabili di spazio e di sicurezza, nel Sottoscala d'Oro, collocandovi nel mezzo della sezione di fondo una piccola vetrina a giorno contenente gli oggetti minuti più notevoli e preziosi per valore intrinseco e per eccellenza di lavoro. La vetrina occupa tanto poco spazio che il visitatore, che vuol soffermarsi soltanto alla contemplazione della sala, non ne risente alcun disturbo.

Gli oggetti minuti, collocati nella detta vetrina, comprendono pietre dure, avori, bronzetti, piccoli marmi, vetri.

Fra i numerosi *cammei* della collezione occupa il primo posto il famoso Giove Egioco del Zulian lavoro di gran pregio in agata a due strati dell'età ellenistica scoperto ad Efeso. Sono pure degni di nota una magnifica testa di Giove velato e coronato di lauro, in calcedonia orientale bianca ed olivastra, messa sopra un fondo di diaspro sanguigno; un'altra testa di Giove a tutto tondo in agata ecc. Tra le molte *pietre incise* si notano cornaline, calcedonie, agate striate, onici e diaspri di lavorazione prevalentemente etrusca e romana.

Gli *avori* danno una testina ad alto rilievo di Bacco coronato di edera, dai lineamenti spiccatamente femminili, opera del tardo ellenismo, forse proveniente dalla decorazione di qualche letto sepolcrale; la ben nota facciata di trittico votivo bizantino con i Santi Paolo e Giovanni (Gori, *The-*

(1) Sarà partitamente illustrato insieme con le sculture di cui alle note precedenti.

saurus vet. diptych., v. III tav. 28-29); una tavoletta di dittico, d'arte più rozza, con S. Teodoro e S. Giorgio.

Fra i *bronzi* sono due mani di statue grandi al vero, di eccellente lavoro; uno zoccolo di cavallo con alcuni frammenti a rilievi della decorazione di un carro; alcune statuette etrusche e romane; vari attacchi di vasi a mascheroncini ed altri bronzetti di squisita fattura, alcuni dei quali pubblicati dal Mariani nelle *Gallerie Italiane*, volume II, tavola XX.

Fra i *marmi* debbonsi ricordare un bel vasetto cinerario romano inscritto e scolpito a grifi e mascheroncini; una testina d'imperatore romano e sopra tutto una piccola testa in granitello di un egiziano calvo e magro, cospicuo lavoro dell'epoca romana (Mariani l. c.).

Fin qui il riordinamento della «Sezione classica» del R. Museo Archeologico di Venezia. Del resto si tratterà altrove.

Creazzo, agosto 1910.

G. PELLEGRINI.

SCAVI

ANTICHITÀ ROMANE E DELL'ALTO MEDIOEVO DELL'*INTERAMNIA PRAETUTTIORUM*

SCOVERTE NEL SOTTOSUOLO DI TERAMO PER L'OCCASIONE DELLA PUBBLICA FOGNATURA (1907-908) E DELLO STERRO NEL LARGO DELLE GRAZIE (1910)

1. Gli avanzi della romana *Interamnia Praetuttiorum* e qualcuno anche dell'alto medioevale *Aprutium*, che risorse nel VI secolo sulle rovine della prima, venuti alla luce durante gli anni 1907 e 1908 nella circostanza della pubblica fognatura e dell'allargamento del Corso della moderna Teramo, a sua volta rinata dopo l'incendio del secolo XII sui resti della città romana e di quella dell'alto medio evo, meritano una relazione di una maggiore ampiezza, che non consentono i consueti rapporti, per le *Notizie degli Scavi* e che io qui mi studierò di fare alla meglio, corredandola di una pianta e di tre fotografie.

Le scoperte sono avvenute sulla linea del Corso attuale, il quale, per le argomentazioni che or ora faremo, segna il *cardo* della romana *Interamnia*. Si è perciò, che, mentre tutt' i frammenti romani si sono trovati rotti e dispersi nel sottosuolo, solo il lastricato romano è stato rinvenuto *in situ*. Gli edifizii dunque, abbattuti nella prima distruzione della città nel VI secolo (1), caddero sulla strada principale *(il cardo)* e lasciarono in essa gli avanzi, che ora, venuti alla luce, svegliano la nostra curiosità e c'invitano insieme a studiarli e a supporne il significato e l'importanza.

E procedendo con ordine topografico e con in mano la pianta de' luoghi (v. tav. aggiunta *A*) nella descrizione dei trovamenti, ossia dagli spazii esistenti innanzi la Porta Reale, anch'essi livellati al piano della riselciatura del Corso, accennerò a due pezzi di pavimento a musaico *(opus tessellatum)* (A N. 1 e 2), di fattura ordinaria a disegno geometrico con tasselli bianchi, neri e rossi, simili ad un altro rinvenuto qualche anno fa e fatto da me collocare nel museo civico. Ivi presso venne pure alla luce una piccola vasca a calcestruzzo (N. 3) della dimensione di m. 1.40 × 0.90.

Ma la scoperta, che a me pare la più importante, seguiva là vicino nel novembre del 1907 e proprio sotto la croce francescana secentesca, nel luogo segnato nella pianta col N. 4. Ivi apparvero tre bronzi di buona fattura decorativa. Essi, di pertinenza del Comune, ho fatto collocare nelle vetrine del locale Museo cittadino. Descriviamoli intanto nello stato, in cui ora si trovano, avvertendo insieme, che la loro grandezza reale è doppia di quella qui rappresentata (fig. 1—3).

Il primo (fig. 1), che è il più artistico per la correttezza e vivacità delle forme e per l'eleganza e verità delle movenze, appare un *Saltator* con una breve tunica stretta ai fianchi da una cintola o cordone e col capo coperto da un pileo; nella destra stringeva qualche cosa, ora perduta, siccome un bastoncello; il volto ha atteggiato a una smorfia *(sanna)*, che ce lo fa credere un *Sannione*, uno cioè di quei buffoni o *Zanni*, di cui parla anche Cicerone (2) e che contraffacevano gli altri « *ore*, « *vultu, imitandis moribus* ».

Il secondo oggetto (fig. 2) è un amuleto, cioè un *phallus* alato, caudato a guisa di pesce, ed a sua volta itifallico, che termina in due zampe ad artigli. Ha due catenelle a maglie, una di sostegno e l' altra pendente.

Il terzo (fig. 3) è un bel busto, panneggiato, e con in capo un petaso con due ali, di cui però una è andata perduta. Quantunque l'aspetto della figura

(1) PALMA, *St. di Teramo*, vol. I, cap. XII.
(2) CICERON, *Oration.* II, 62; DIETERICH, *Pulcinella*, pagina 236; cfr. figura a pag. 118; REINACH, *Repert.*, IV. 350, 2 e 7.

sembri muliebre, rappresenta certamente, pel petaso e pei capelli corti, un giovane Mercurio, che stava bene in una bottega, come io credo, per uso di contrappeso di stadera (1).

La cosa notevole di questi bronzi si è, che essi hanno tutti, oltrecchè a capo un anello, certo per la catena di sospensione che ora resta soltanto nella seconda figura, tre, quattro e fin cinque anelli sottoposti, da cui, a parer mio, pendevano da catenine i campanelli, a simiglianza di parecchi bronzi antichi. Specialmente al secondo nostro è simile quello con 4 campanelli, trovato a Portici nel 1764, e riprodotto nelle *Antichità di Ercolano*, sol che ha le zampe di cavallo (2).

Dall'uso molteplice presso gli antichi dei *tintinnabula* è uopo trarre la destinazione originaria di questi tre bronzi teramani. Pendevano sulla porta, nelle case pubbliche, nelle botteghe e si suonavano anche nella vendita dei commestibili ecc. Di qui è facile l'attribuzione dei nostri bronzi. Al secondo ben si potrebbe attagliare il periodo di Paolo Diacono (3): « Includebant in angusto prostibula, et « admittentes *tintinnabula* percutiebant, ut eo sono « illarum iniuria fieret manifesta ».

Fig. 1-3.

E tornando alla descrizione degli ulteriori trovamenti, dirò che, non lungi dal posto dei suddetti bronzi, si scorsero alcuni avanzi di mura di costruzione romana (N. 5) e un po' più avanti un breve cunicolo della dimensione di m. 1.65 × 0.67, pure romano (N. 6), coperto a padiglione costruito a

(1) Cfr. WALTERS, *Bronzes of Br. Mus.*, n. 1236 sgg.

(2) *Antichità Ercolanensi*, Bronzi, vol. II. - Napoli, R. Stamperia, 1771.

(3) PAUL. DIAC., XIII. 2.

mattoni: d'accosto si scoprirono due muri di fondazione, che certamente sorressero la medioevale e diruta Porta Reale con direzione leggermente divergente dall'attuale.

Nei lavori intanto della fognatura del corso, sin dal 5 Gennaio precedente, come annunziai già nelle *Notizie degli scavi* (1), alla profondità di m. 1.46 dal suolo attuale, era venuto alla luce un importante avanzo di lastricato di pubblica via, consistente in sette pezzi di pietra arenaria azzurrognola nelle cave, tuttora in uso, della prossima Montorio al Vomano (a 14 km. ad ovest di Teramo), della solita forma poligonale dei romani lastricati, bene

(1) *Notizie degli Scavi,* 1907, pag. 1 sg.

uniti, senza cemento e livellati su uno strato di minuta ghiaia di riporto. Tutto ciò, *in situ*, è indicato nell'annessa pianta (N. 9) e nella fotografia (fig. 4).

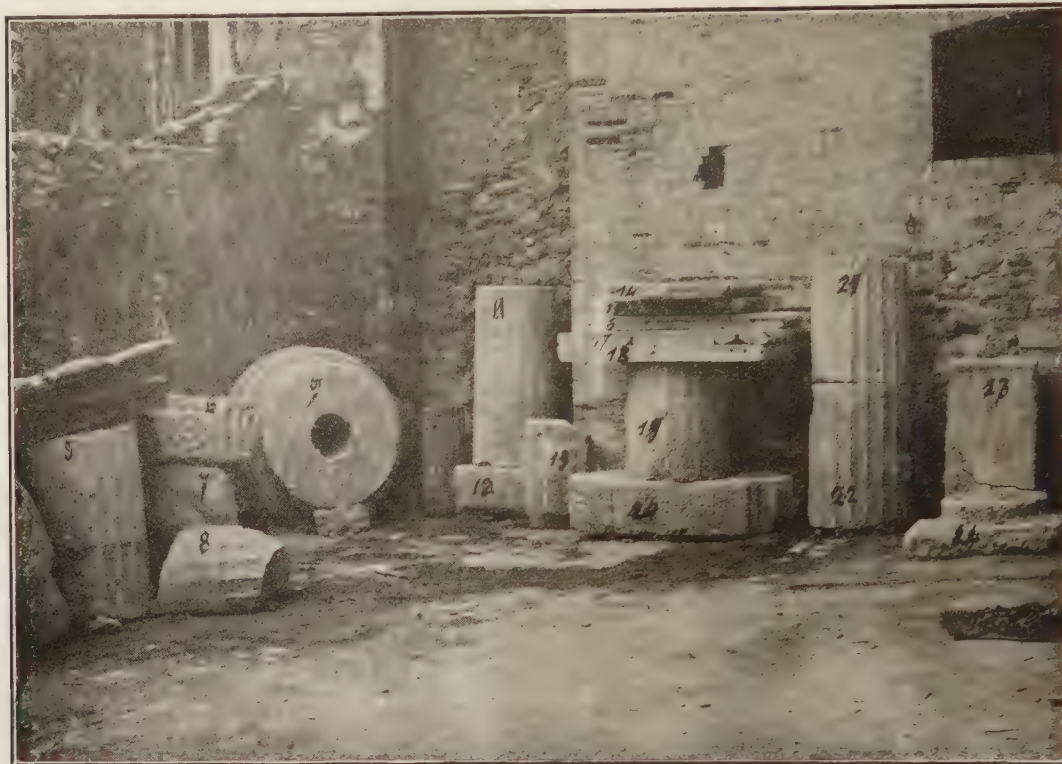
Assai prossimamente apparvero da un lato un *dolium* monco nella parte anteriore e che si frantumò al toccarlo, e dall'altra tre rocchi di colonne

DESCRIZIONE DELLA FIG. 4.

Fig. 1. - Frammento informe di una colonna.
» 2. - » » » » »
» 3. - Colonna liscia del diam. di m. 0.58.
» 4. - Cornicione circolare.
» 5. - Colonna scannellata del diam. di m. 0.60.
» 6. - Fregio dorico.
» 7. - Colonna assai rovinata.
» 8. - » » »
» 9. - Base di colonna accurat. lavorata, del diam. di m. 0.90.
» 10. - Colonna scannellata di lavoro accurato del diam. alla base di m. 0.29.
» 11. - Colonna sfaccettata del diam. di m. 0.51.
Fig. 12. - Plinto, su cui fu trovata tale colonna.
» 13. - Cuneo per imposta d'arco bugnato dell'altezza di m. 0.63.
» 14-18. - Cinque lastroni di bardiglio, per pavimento, non interi, e tutti della grossezza di m. 0.08, ma di varia larghezza e lunghezza, cioè *2* di m. 1.18 × 0.83, *1* di m. 1.18 × 0.42 e *2* di m. 0.70 × 0.52.
» 19. - Colonna scannellata nel diam. di m. 0.50.
» 20. - Doppia mezza colonna unita, scannellata, del diametro di m. 0.50.
» 21. - Colonna scannellata del diametro di m. 0.55.
» 22. - » » » » » » »
» 23. - Gocciolatoio di cornicione.
» 24. - Plinto con imoscapo del diametro di m. 0.50; il plinto è di m. 75 × 0.40.

scannellate, ma spezzate, del diametro, due di m. 0.55 e l'altra di m. 0.50, disposte come nella pianta (N. 8) e pari a quelle, che spesso si trovano e si son trovate sin dal tempo del Muzii (fine secolo XVI) (2) in quei pressi e che attestano l'importanza dei pubblici edifizi d'*Interamnia* sotto la romana dominazione.

(2) MUZII, *Storia di Teramo,* Teramo 1893. D

Dovendosi nel punto preciso di tal trovamento piantare il cunicolo della nuova fognatura e quindi tagliarsi quell'importante avanzo, io ne ho fatto numerare i pezzi e deporre, ricomposti, nel magazzino archeologico Comunale, di cui dirò appresso. E scorgonsi il lastricato nella fig. 5 e le colonne

Fig. 5.

nella fig. 4, ai N. 19-21-22, insieme ai suddetti tre frammenti di colonne.

Ed ora alcune osservazioni:

Tal trovamento ci dà la scoperta non solo del lastricato romano, ma anche del *cardo* d'Interamnia, sia perchè dai tempi del Campano (1) e del Muzii (2) sino a quelli del Palma (3) e ai nostri, quanto è dire dal sec. XV al XX, non si ha alcuna memoria di lastricati romani d'Interamnia e sia perchè, trovandosi il descritto frammento nella direzione da settentrione a mezzogiorno (presso a poco nel senso dell'attuale corso principale di Teramo), deve quindi la via così selciata reputarsi il *cardo* dell' antica *Interamnia* per la prima volta venuto alla luce. E come altra prova di ciò si possono addurre altri due pezzi di simili lastre, trovate poco dopo, pur durante lo scavo, sebbene non *in situ*, presso la casa Ferraioli.

Inoltre la profondità, in cui si è trovato questo avanzo (m. 1.46), paragonata con quella, in cui si *Praetuttiorum*, ora rinvengono i resti romani a sud della città (a pochi centimetri) e con quella dei resti che si scavano a nord (sino a m. 3.50), quale il magnifico musaico che io descrissi altrove (4), tale profondità, dico, ci prova che il livello d' *Interamnia* scendeva da sud a nord, appunto in senso contrario all'attuale, che scende da nord a sud. Il che io spiegherei con l'accumularsi delle macerie, che doveva seguire al momento della distruzione d' *Interamnia* nel secolo VI (5), mano mano che essa s'avanzaza verso il centro della città, più ricco di edifizi.

Da ultimo è pur da notarsi la qualità della pietra adoperata dai Romani per selciare le pubbliche vie

(1) CAMPANI, *Epist.*, Lipsiae 1707, lib. I, Ep. IV.

(2) MUZII, op. cit., loc. cit.

(3) PALMA, *Storia di Teramo*, vol. I, cap. V.

(4) SAVINI, *Una domus privata d'Interamnia*, Teramo 1903.

(5) PALMA, op. cit., vol. I, cap. XII.

in questa regione. Finora sapevamo che essi usavano la pietra travertina di Civitella del Tronto (14 km. a nord di Teramo) per l'ossatura degli edifizi, quella calcare di Joannella (12 km. ad ovest della città) per le parti ornate de' medesimi ed infine il marmo, anche d'Oriente, per la decorazione artistica; ora la presente scoperta ci insegna, che essi, con la sapiente distribuzione della materia che in loro è nota, assegnavano al selciato delle nostre vie la forte pietra arenaria di Montorio, tanto resistente all'attrito dei veicoli e degli animali.

Altre rovine, ma questa volta di una fornace medioevale (tav. *A* N. 10), apparvero sulla stessa linea del Corso, allo sbocco della via del Carmine.

Ma ci accostiamo al centro della antica *Interamnia*, ove sorgevano i suoi maggiori edifizii e dove quindi gli avanzi dovevano apparire più grandiosi ed importanti. Difatti massi enormi e pure squadrati di travertino e anche qualche maestoso cornicione della stessa pietra, non che pezzi di notevoli colonne, sparsi nel sottosuolo additavano quivi l'esistenza di un pubblico edifizio, che, mercè gli ultimi trovamenti, potrò meglio determinare più innanzi. Tali massi in numero di 36, serbati ora nel magazzino archeologico e riprodotti nella fig. 5, hanno la notevole dimensione in media di metri 0.50 × 0.56 × 0.37. Insieme con questi massi erano: un pezzo di grande cornicione in travertino circolare (fig. 4, N. 4), che poteva perciò aver coronato l'esedra del pubblico edifizio, a cui accennerò più innanzi; un frammento di due mezze colonne legate (N. 4, N. 20), un gocciolatoio (N. 23), un pezzo di fregio dorico con triglifi e metope riempite di patere (N. 6), tutti esposti nel suddetto magazzino e tutti forse parti dello stesso edifizio pubblico.

Segue più innanzi (N. 12), sotto le demolizioni della casa Muzii, un'altro cunicolo romano simile a quello del N. 6 e delle stesse dimensioni: ivi, ma non *in situ*, giaceva un grande mattone, conservato per la raccolta, della misura di metri 0.62 × 0.50 × 0.04 e che, a cagion di tale dimensione, poteva aver servito al lastricato del condotto.

Non lungi (tav. *A* N. 13 e 14) vennero alla luce un masso quadrato di travertino e una colonna con magnifica base di pietra di grana fina di Ioannella, bellamente e accuratamente lavorata, del diametro di m. 0.90, quale si scorge nella nostra fig. 4 al N. 9, e che doveva essere stata ornamento esterno del suddetto pubblico edifizio. Anche a questo, basilica o tempio del *forum* d' *Interamnia,* doveva appartenere il frammento del grandioso fregio marmoreo inscritto, trovato, non ora, nelle fondazioni della prossima casa Savini, ma nel 1891, e fatto

da me allora murare, tra le lapidi latine, nel cortile del locale Palazzo Comunale. È assai utile accennarvi per l'interpretazione generale delle qui descritte rovine.

È di marmo lunense, dell'altezza di m. 0.46 con due righe di epigrafe assai frammentaria con bellissimi caratteri dell'epoca di Adriano, dell'altezza, nella prima riga, di mm. 0.165, e nell'inferiore di mm. 0.115.

Sempre andando innanzi verso settentrione, presso la casa Castelli, alla profondità di m. 2.35 dal suolo attuale, apparve un pavimento (tav. *A* N. 15) composto di 5 lastre di bardiglio, riprodotte nella fig. 4 ai N. 14-18, e di un frammento di titolo latino, evidentemente, e pei materiali romani adoperativi e per la detta profondità, costruito per l'alto medioevale *Aprutium* dopo la distruzione della romana *Interamnia* nel VI secolo d. Cr.

L'iscrizione monca, che ho fatto murare nel cortile della residenza comunale e di cui riproduciamo qui il *facsimile,* tratto da un calco cartaceo, è in caratteri degli ultimi tempi della repubblica o dei primi dell'impero e suona:

POEMA

NTHERI
VIR
DVVMVIROTER

LI BIS

D D

Manca l'altra metà, ma quella esistente basta ad intenderne il senso generale.

È un'epigrafe onoraria ad uno . . . NTHERI *(Spintheri);* di che si ha un recentissimo esempio in un

titolo latino, scoperto a Roma (1), il quale fu per tre volte duumvIro, forse *iure dicundo*, e due volte edile nel municipio d'*Interamnia*, nel cui foro probabilmente gli fu dato luogo per tale onorificenza *(locus datus* Decreto *Decurionum)*. Se non che il nome POEMA, nel caso retto, di cui si ha uno quasi similare in POEMNE (che è tuttavia nominativo femminile) di una lapide di Brindisi (2) e quel VIR posto fra due dativi « *Spintheri* » e « *duumviro* » generano difficoltà e confusione. Mi son rivolto perciò alla cortesia del chiarissimo amico Prof. Giuseppe Gatti, il quale, pur riconoscendo la difficoltà, « di potere reintegrare ragionevolmente « tutta la epigrafe », mi suggerisce: « Non dubito « che questo dativo SpiNTHERI sia il cognome della « persona a cui fu dedicata l' iscrizione. POEMA, « come nome, è certamente inaudito; e non può es- « sere dativo con terminazione greca (φ), a causa « della declinazione, nè rappresentare un altro co- « gnome, frammisto agli elementi della legittima « nomenclatura del personaggio onorato. Le ultime « tre linee non presentano difficoltà. Dopo un'altra « carica, per esempio *praef. fabr.* o altra qualsiasi, « seguiva DVVMVIRO TER | *aedi*LI BIS | e poi « *l. d.* D. D. La sillaba VIR, che sta certamente « per *viro*, con tutta probabilità deve reintegrarsi « *iiii vir*(*o*). È questa un'aggiunta posteriore, fatta, « come parrebbe, per meglio chiarire il carattere col- « legiale delle due magistrature rivestite da Spinther. « Si vede che il municipio era retto da *quattuor-* « *viri,* due *iure dicundo* e due *aedilicia potestate,* « cariche che egli aveva avuto rispettivamente tre « e due volte ».

Si noti Intanto, io qui aggiungo, che in *Interamnia,* perchè municipio insieme e colonia. erano due coppie di duumviri, due *iure dicundo* e due edili, e quindi talvolta vi fioriva la magistratura degli *Octoviri,* di cui è prova una lapide nel cortile del Palazzo Comunale (3).

E ripigliando la nostra narrazione, diremo, che da ultimo, sotto la casa Cerulli, apparve un frammento di un elegante fusto di colonna scannellata e rastremata in pietra di Ioannella del diametro, alla base, di m. 0.29, che si vede nella nostra figura 4 al N. 10 e che, assai simile a quella trovata *in situ* nella prossima ricca *domus romana,* da me già descritta (4), ornava certamente l'*atrium* della detta *domus,* o di altra analoga e vicina. Questo è stato l' ultimo dei trovamenti, a cui ha dato luogo la fognatura del corso della città.

Tutti questi grandi massi squadrati di travertino, queste colonne e basi, questi grandi cornicioni, l'alto fregio inscritto, l'epigrafe pubblica di un altro duumviro confitta nel campanile della prossima antica cattedrale, già pubblicata (5), i titoli onorarii, or ora riferiti, mostrano l' esistenza, in questo luogo d'Interamnia, di pubblici edifizii e confermano il racconto del Muzii di simili avanzi rinvenuti nelle sue case ai suoi tempi, alla fine cioè del secolo XVI (6) e, più precisamente, quel che narra il Palma (7) intorno alla scoperta, seguita nel 1832, nell' allargarsi il cortile interno della stessa casa Muzii, di molti pezzi di grandi colonne scannellate e « di un « tratto di muro di grandi pietre rettangolate da « settentrione a mezzodì ».

Egli suppone quivi un « pubblico Portico »; ma io penserei piuttosto alla Basilica e quindi al foro interamnite; difatti i grandi massi conici dovrebbero essere appartenuti al muro perimetrale della prima, a quel muro cioè descritto dal Palma; le numerose colonne scannellate, quasi tutte di un diametro, all'interno della medesima e la bella base del diametro di m. 0.90 (fig. 4 N. 9) al pronao, e così pure il fregio marmoreo al frontone della stessa.

E quindi viene da sè, che l' iscrizione onoraria al magistrato d'Interamnia sia stata posta lì dappresso, nel foro pubblico.

E ciò tanto più, in quanto che, non lungi da queste rovine, si ammirano ancor oggi i maestosi avanzi dell'Anfiteatro già da me descritto in opuscolo a parte (8).

Intanto è qui utile notare, come abbiamo fatto più sopra per la sapiente distribuzione che adoperavano i romani de' materiali, il diverso trattamento che essi facevano di questi. Difatti, mentre la pietra di Ioanella era accuratamente lavorata come mostra la base già descritta (fig. 4 N. 9) perchè destinata a rimanere scoperta; invece le basi, le cornici e le scannellature erano poco più che sbozzate sul travertino, appunto perchè questo doveva

(1) *Notizie degli scavi,* anno 1907 fasc. 5°, pag. 288. Lo stesso nome *Spintheri* leggesi in un frammento Ascolano, *C. I. L.* IX, 5234.

(2) *C. I. L.* IX, 195.

(3) DELFICO, *dell'Interamnia Pretuzia,* Napoli 1812; *C. I. L.* IX, 5067.

(4) SAVINI, *Una domus privata romana,* Teramo 1893, tavola III.

(5) SAVINI, *L'antica cattedrale di Teramo,* Roma, Forzani, 1908; pag. 101, n. 1.

(6) MUZII, *St. di Teramo,* Teramo 1893, dial. I.

(7) PALMA, op. cit., vol. I, Cap. V, in fine.

(8) F. SAVINI, *L'Anfiteatro romano di Teramo e i recenti Scavi.* Relaz. accompagnata da 4 tav. fototip. — Roma, Forzani, 1907.

essere ricoperto con l'*opus albarium*, ossia con l'intonaco, dato allora leggermente e non a profusione, come usano oggi.

Quest'abbondante messe di romani frammenti mosse in parecchi il giusto desiderio di vederli raccolti insieme in qualche pubblico luogo, magari all'aperto. Io però proposi all' autorità Municipale l'instituzione di un magazzino archeologico, che, accosto al museo civico, fosse destinato, siccome in altre città, a serbare i pezzi più grossi e men lavorati delle locali antichità. La proposta fu lodevolmente accolta ed ora tutti i qui descritti frammenti sono depositati nel cortile della caserma municipale delle guardie daziarie, nel largo di S. Bartolomeo, assai acconcia all'uopo, anche perchè nel contiguo cortile campeggiano due archi dell'anfiteatro romano. Le fotografie (fig. 4 e 5) mostrano appunto i nostri frammenti,

Dopo quell'epoca altri trovamenti seguirono negli anni successivi 1909 e 1910, quasi nell'istesso sottosuolo e propriamente in continuazione del suddetto corso principale della Città, fuori porta Reale o Madonna e nel largo detto delle Grazie. La cagione ne fu lo sterro di questo largo a scopo di migliore livellazione, che non è stata poi migliore . . . Ma procediamo per ordine nella descrizione delle scoperte e, tenendo presente la pianta (tav. *A*) fornitaci, per nostro incarico, dagl'ingegneri Comunali, parleremo prima degli avanzi delle fabbriche romane e poi degli oggetti rinvenuti nei varii strati del sottosuolo, e quindi appartenenti a diverse epoche.

Dunque nel luogo dei numeri 17, 18, 26, 22 e 23 della suddetta pianta apparvero avanzi di pavimenti a mosaico romano, per lo più ad *opus tessellatum* bianco e nero e a disegni geometrici; il più notevole è quello del n. 18, ad eleganti squame rosse e bianche; il più vasto avanzo è segnato dal n. 17 e che avea una dimensione di m. 3 × 1.00.

Il n. 17 appare a spinapesce *(Opus spicatum)* in tasselli bianchi, rossi e neri e il n. 22 a fasce rosse e nere. Di ognuno di questi facemmo porre lo *specimen* nei magazzini municipali; giacchè tutto scomparve nello sterro per la livellazione del suddetto Largo delle Grazie!

Un buon tratto d'acquedotto, sempre romano, si rinvenne sul posto, al n. 20, presso a poco simile a quello descritto più sopra (nell'antecedente relazione) al numero 6.

Si scavò poi, al n. 19, una piccola vasca condotta a calcestruzzo della misura di m. 2.90 × 1.60. Ma più notevole si presentò alla vista degli scopritori un altro ambiente (al n. 25) pur fatto a calcetruzzo e con gli angoli arrotondati per evitare depositi nocivi all'igiene: esso aveva la larghezza di m. 9 e la lunghezza di ben venti metri. Potrebb'essere stata una vasca *natatoria* o piuttosto una *piscina limaria*, ossia un deposito d'una vasca per bagni; non conoscendone però noi la profondità, per essere i muri laterali in rovina, non possiamo giudicare, se sia stata l'una o l'altra. Da ultimo, un frammento di muro di romana costruzione appare ov'è il n. 24 della nostra tavola.

Passiamo ora agli oggetti rinvenuti in questi scavi e che non potevano derivare tutti da un'epoca, siccome era il fermo sottosuolo. Essi appartengono a vari tempi, e da quelli romani, attraverso il medio evo, discendono sino ai nostri giorni. Eccoli in un breve e sommario elenco e divisi per categorie, secondo noi li serbammo nelle vetrine del museo Comunale, insieme coi tre artistici bronzi descritti nel principio di questa relazione. Sono in tutto tra frammenti e pezzi interi nel numero di 243; oltre i 12 pezzi rimasti nei magazzini del Comune e che descriviamo appiè di essa lista.

Ed ecco intanto qui questo elenco:

N. dei pezzi	CATEG. I *(Monete d'argento)*.
2	Denari d'argento familiari della Rep. romana.
2	Denari d'argento dell'Imp. Domiziano con l'anno XXI dell'Impero, cioè 92 dopo G. Cristo.
2	Denari imperiali d'argento.
1	Monetina, corroso, d'argento col giglio di Firenze.
1	» d'argento spagnuola col Toson d'oro.
1	Paolo d'argento di Clemente XI del 1711 (ferrarese).
9	

CATEG. II *(Monete di bronzo)*.

5	monete di bronzo della Repubblica romana.
22	monete di bronzo imperiali romane.
29	quattrini e bolognini italiani (fra cui 1 di Guidobaldo duca d'Urbino e 1 di Ravenna).
45	monete di bronzo ispano - napolitane dei secoli XVI, XVII e XVIII.
7	monete papali di bronzo dei secoli XVIII e XIX.
53	monete di bronzo di ogni paese e di ogni tempo, corrose mezzo corrose.
2	medagliette religiose di bronzo del secolo XVII.
16	monete di bronzo italiane e francesi dei secoli XVIII e XIX.
173	

CATEG. III *(Oggetti di Ceramica)*.

5	coverchi di terra cotta di vasetti da tinte, di cui uno con bollo MA e stella sovrapposta a 5 punte e un altro con A e croce soprapposta (piuttosto medioevale).
1	vasetto per tinta, di terracotta.
2	pezzi di una fistula da conduttura d'acqua con notevole incrostazione nell'interno.
1	piccola lucerna monolicne di terra cotta, semplice.
1	parte superiore di grande lucerna di terracotta con bassorilievo di una quadriga galoppante.
1	fondo di tazzetta di fine ceramica rossa aretina col bollo nel centro C.IACIA (?).
1	piccola ansa di terracotta, forse di lucerna.
12	

N.dei pezzi

CATEG. IV *(Oggetti di vetro)*.

5 frammenti di vetro assai iridati dall'interramento.

CATEG. V *(Oggetti di bronzo)*.

1 piccolo delfino.
2 piatti da bilancia coi segni delle catenelle, che li sostenevano; uno dei quali, nella superficie posteriore, ha graziosi ornati a graffito, a zone concentriche. Una di queste contiene animali feroci che inseguono altri di mite natura; tigri e cani, lepri e daini, disegnati con grande naturalezza ed eleganza.
4 piccole anse di vasi.
1 uncino.
1 spillone.
10 anelli, fibbie ed orecchini (tra cui qualcuno moderno).
12 frammenti, fra cui due avanzi di fusione.
—
31

CATEG. VI *(Oggetti in ferro)*.

2 pezzi di un cardine girante per porta, maschio e femmina, che serbano ancora confitti i chiodi, che li legavano al legno.
1 Triplice uncino.
1 forbice, (forse moderna).
3 chiavi, di cui una con anello triforo, forse medioevale.
5 chiodi con capocchia, di cui uno che non l'ha più.
1 frammento forse di coltello.
—
13

RIEPILOGO

Categ.	I (Monete d'argento)	pezzi	N.	9
»	II (Monete di bronzo)	»	»	173
»	III (Oggetti in ceramica)	»	»	12
»	IV (Frammenti di vetro)	»	»	5
»	V (Oggetti di bronzo)	»	»	31
»	VI (Oggetti di ferro)	»	»	13
	Totale	»	»	243

Più seguono gli oggetti rimasti nei magazzini del Comune.

Anfora con anse rotte	N.	1
Frammenti di grandi fistule di piombo per condotta d'acqua	»	6
Frammenti di pavimenti a mosaico romano	»	4
Tegolone di terra cotta, pure romano	»	1

Ma oltrecchè nel suolo pubblico, là dappresso, all'interno delle mura medioevali della città e proprio nell'estremità orientale dell'orto Pistocchi aderente a quelle, fu fatto nello scorso anno 1910 uno sterro per porla a livello del suddetto largo delle Grazie, per poi innalzarvi un nuovo fabbricato. E narrando prima delle cose rinvenute *in situ,* diremo, che nei luoghi segnati nella pianta (tav. *A*) coi numeri 26 e 27, notevoli apparvero due pilastri quadrati di un sol pezzo di pietra di S. Stefano, ciascuno dell'altezza di m. 1.75 e della larghezza in ogni lato di m. 0.31. Tre di questi erano scalpellati, certo per appiccarvi meglio l'intonaco: infatti, alcuni pezzi di questo, tinti in rosso all'encausto, erano caduti all'intorno; il terzo lato era liscio (e quindi, deve supporsi, privo d'intonaco) rispondeva probabimente alla parte meno ornata dell'edifizio. Tra l'uno e l'altro pilastro intercedeva uno spazio di m. 3 e inoltre l'uno era piantato 50 cm. più basso dell'altro; il che, a parer nostro, indica che vi fossero in mezzo dei gradini che davano forse adito a qualche atrio di casa privata. Due fori nei loro lati posti di prospetto dovettero certo servire ad una spranga di ferro che li assicuravano all'impiedi e che potevano anche sostenere un *velarium:* erano fondati essi pilastri su mattoni cementati, a metri 3.50 dal rimanente piano dell'orto e ad 1 metro da quello attuale del Largo suddetto delle Grazie. Un'altra simile colonna, di assai minore altezza, di m. 0.90 cioè, fu rinvenuta al n. 28 (tav. *A*), ma non *in situ.* Altro oggetto, trovato murato al n. 29, fu un *dolium* di terra cotta del diametro di m. 0.95. Da ultimo, pure a posto, apparve al n. 30 (tav. *A*) un canale di terra cotta della lunghezza di m. 8, fatto di tegoloni e che, digradando da m. 0.40 di larghezza, terminava presso la colonna restringendosi a m. 0.05: tra l'uno e l'altro tegolone era un incasso per la loro congiunzione.

L'ultimo pezzo aveva due fori, certo per farvi filtrare l'acqua e mandarla a qualche vasca. Prima, e a contatto di quest'ultimo pezzo, il canale, come ci dimostra l'analogo pezzo salvato e riprodotto tra i nostri particolari della tav. *A* al N. 30, ha queste dimensioni: incavo del canale mm. 047, grossezza di ogni orlo mm. 040.

Noteremo da ultimo, che al di sopra dei più volte menzionati pilastri ed alla profondità di m. 1.20 dal piano attuale, dello stesso orto Pistocchi, si scoprì un avanzo di pavimento a comune *opus musivum:* ciò che conferma l'anteriore nostra ipotesi dell'atrio, a cui dovessero aprir l'adito i pilastri e quindi del piano sovrapposto di quella casa privata.

Venendo ora agli oggetti sporadicamente rinvenuti nello scavo, essi sono i seguenti:

a) *Marmo.* - 1 vaschetta di marmo bianco e di forma ovale leggermente concava, con sotto un ferro piombato per fissarla in qualche luogo;

1 frammento di marmo giallo e rosso (africano?) con un circolo ad elegante intaglio;

1 globo di serpentino, 1 rozza colonnetta con base di pietra bianca.

b) *Terracotta.* - Oltre il suddetto *dolium,* 1 mascherone che probabilmente apparteneva ad una antefissa. Parecchi frammenti di anfore, colli ed anse; di lucerna con avanzi di decorazione figurata, di tazze e di vasi a fino impasto e anche di cornici.

c) *Vetro.* – Scarsi e piccoli frammenti.

d) *Bronzo.* – Piccoli e informi pezzi, alcune monete romane de' primi imperatori, ma comuni, e qualche quattrino medioevale della città di Ancona.

Tutti questi oggetti, compresi anche quelli trovati *in situ* e che furono abbattuti per le esigenze dello sterro, sono ora conservati dall'avv. Giuseppe Pistocchi, che fu assai cortese nel comunicarci tutte le circostanze dei varî trovamenti.

CONCLUSIONE

Da tutte le scoperte seguite per gli scavi e per gli sterri fatti nel corso di Porta Reale in Teramo e nel Largo delle Grazie, posto innanzi a quest'ultima, e dall' accurata descrizione che ne abbiamo stesa, ci staremo paghi a trarre queste evidenti e semplici conseguenze, che riguardano la topografia della romana *Interamnia Praetuttiorum* e dell'*Aprutium* dell' alto medio evo in relazione alla moderna *Teramo*. Mentre le due prime cominciavano a nord dell'attuale Duomo e, dalla strada (ora svolgentesi verso ponente dalla parte postica del medesimo, e tuttora detta, a memoria dell'antico fossato, *del Fosso*) stendevansi a mezzogiorno, su tutta l'area del suddetto largo delle Grazie e sino all'estremo dell' orto già dei Minori Osservanti, sotto cui si scorgono ancora il taglio dell' antico fossato e gli avanzi delle vetuste mura; l' attuale città invece si allargò, dopo la distruzione del secolo XII, a nord, verso i monti cioè, sino all' odierna Porta S. Giorgio e, giusta l'uso delle rinnovate città, abbandonato il piano, corrispondente al suddetto largo delle Grazie, perchè troppo basso e vicino al confluente del Tordino e della Vezzola, fissò il suo confine meridionale più in su, cioè alla presente Porta Reale. Ma nel far ciò, i nostri antenati non mutarono sensibilmente l' orientazione della vecchia città, e prova n'è il suddetto *Kardo* romano, il quale, sebbene non sia potuto determinare con esattezza pel troppo frammentario lastricato rimastone, pure apparve, per quanto leggermente, inclinato verso oriente, sì da potersi stabilire con sicurezza una assai leggiera deviazione ad est del *Cardo* dal *Corso* e quindi conchiudere che il primo era quasi sulla stessa linea del secondo e perciò che l'orientazione della odierna *Teramo* sia quasi la stessa dell'antica *Interamnia*.

Teramo, 1911.

F. SAVINI.

Aggiunta alla nota (1) *della pag. 37-38:*

« Mentre correggo le bozze di stampa, mi perviene il fasc. 3° « del 1911 delle *Notizie degli Scavi*, ove a pag. 123 trovo la « figura e la descrizione di un peso di bilancia in bronzo a busto « di Mercurio, rinvenuto recentemente a Sarsina nell'Umbria, del « tutto simile al nostro (fig. 3) ».

PIANTA DEI TROVAMENTI ARCHEOLOGICI NEL CORSO DI PORTA REALE DI TERAMO
NEGLI ANNI 1907 E 1908 E NEL LARGO DELLE GRAZIE NEL 1910.

LEGGENDA

1 Mosaico.
2 Mosaico.
3 Vasca da bagno in calcestruzzo (m. 1.40 × 0.90).
4 Idoli di bronzo.
5 Antiche costruzioni.
6 Acquedotto romano.
7 Ruderi di muro di porta antica presso l'attuale Porta Reale.
8 Colonne.
9 Lastricato antico.
10 Avanzi di fornace.
11 Massi di cornicione.
12 Acquedotto romano.
13 Base di colonna.
14 Masso quadrato di travertino.
15 Pavimento di bardiglio e lapide inscritta.
16 Colonna.
17 Ruderi di mosaico romano (m. 3 × 1.00).
18 » » » a squame.
19 » vasca (m. 2.90 × 1.60)
20 » acquedotto.
21 » mosaico.
22 » » romano.
23 » » »
24 » di muro.
25 » di vasca da bagno in calcestruzzo (m. 9.00 × 20.00).
26 Pilastro di pietra *in situ*.
27 Simile.
28 Altro pilastro fuori posto
29 *Dolium in situ*.
30 Canale di terra cotta.

NOTIZIARIO

PITTURA ANTICA

PITTURA ELLENISTICO-ROMANA

Stele di Pagasae. — Le stele dipinte di Pagasae che tanto hanno interessato dall'epoca della loro scoperta il mondo degli studiosi, rappresentano il più importante gruppo di monumenti della pittura ellenistica venuto alla luce da alcuni anni a questa parte. Son note le circostanze formali del loro ritrovamento. Nel luglio del 1907 facendosi degli scavi sopra un'altura situata a poca distanza dalla odierna Volo in Tessaglia (antica città di Παγασαί), si mise a giorno una torre appartenente ai resti di una fortificazione del I sec. a C. Questa non era che l'allargamento di un'altra torre più antica risalente al V sec., i cui avanzi si trovarono nell'interno disposti concentricamente rispetto ai primi. Nell'intervallo corrente fra i muri della torre più antica e la torre più recente, erano state gettate alla rinfusa, come materiale di riempimento, centinaia di stele di marmo, provenienti evidentemente da un cimitero di cui si potè identificare il luogo a poca distanza.

Nel 1908 si estesero le ricerche ad altre torri della fortificazione senza che vi si trovassero nuove stele, salvo in una torre di dimensioni abbastanza grandi come quella scavata per prima e che parimenti fornì una certa quantità di stele dipinte. Tutte le stele ritrovate furono raccolte a cura di A. S. Arvanitopullos, che aveva diretto i fortunati scavi, nel museo di antichità di Volo, costruito a spese di Alexios Athanasakis e inaugurato nell'aprile 1908. Complessivamente il numero di queste stele supera il migliaio; più di duecento presentano resti della colorazione e della composizione originariamente dipintavi; una ventina e più poi offrono i colori in quasi perfetto stato di conservazione. Nell'assieme dunque le stele di Pagasae formano una classe di monumenti molto ricca che viene opportunamente ad aggiungersi ai vasi, ai mosaici, alle pitture murali per fornirci un elemento di conoscenza della pittura greca. Secondo i dati epigrafici esse si estendono tra il 300 e il 50 a. C.; nella maggior parte però appartengono al III secolo — così che vengono ad occupare cronologicamente un posto fra il fiorire dell'arte sepolcrale attica e il principiare dei rilievi sepolcrali della Grecia orientale e della Russia meridionale, mentre quelli alessandrini appartengono in parte alla stessa epoca (vedi *Athenische Mitteilungen*, 1908, pag. 258 sgg.). La prima idea che le stele di Pagasae suggeriscono è precisamente il confronto coi rilievi sepolcrali attici, facili a studiarsi complessivamente grazie alla bellissima raccolta del Conze. In circa novanta delle stele di Pagasae si può ricostruire con sicurezza la scena nelle sue parti essenziali: ventuno sono banchetti funebri, quarantasette presentano una figura seduta insieme a una o più stanti; le rimanenti offrono scene più differenziate e indipendenti.

I banchetti funebri sono fra i prodotti men buoni per quello che riguarda il valore artistico; ma possono assumere uno speciale valore storico per la loro relazione molto evidente coi prodotti affini dell'arte attica — coi quali hanno per esempio questo carattere comune: la mancanza degli sfondi architettonici e degli svariati elementi simbolici che sono del resto così frequenti nei banchetti funebri ellenistici. Le altre scene mostrano nella composizione motivi che richiamano i rilievi sepolcrali attici: tipi di figure sedute, madri che accarezzano un bambino etc. Però la δεξίωσις, così frequente nei rilievi attici, è nelle stele di Pagasae rappresentata relativamente poche volte; e specialmente manca in esse la scena-tipo di una donna seduta che tende la mano all'uomo stante innanzi ad essa, mentre nello sfondo

vi sono una o più figure complementari. Le stele di Pagasae, presentano insomma di fronte ai rilievi sepolcrali attici un rendimento più individuale del solito schema, e maggiori variazioni nei particolari.

Probabilmente non dobbiamo vedere, secondo il Rodenwalt, in questa maggior varietà il prodotto di un'evoluzione cronologica: piuttosto indurne che a Pagasae vi sia stata un'arte industriale dipendente dall'arte attica, ma svoltasi con carattere tutto provinciale o meglio locale. Fra le scene delle stele di Pagasae ve ne sono anche di quelle con elementi paesistici, oppure scene d'interno. Il più delle volte il fondo è un colore uniforme rosso o violetto, che spesso, benchè non sempre, significa parete di sfondo; motivi puramente coloristici lo han fatto scegliere da principio, e lo si è destinato poi a significare la parete che viene anche distinta da porte o finestre o, talvolta, da notevoli particolari architettonici interni.

L'Arvanitopullos nel dare un primo saggio sulle stele di Pagasae (Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1908, c. 14 sgg.) ha raccolto molti passi d'autori e testimonianze antiche che menzionano stele sepolcrali dipinte da celebri artisti, quali Apelle, Nikias, Nikomachos, Pausias etc.

Sarebbe ardito però in base alle stele di Pagasae il fare qualsiasi induzione sulla grande pittura greca. Più positivi risultati ci offre invece il confronto fra esse e le pitture pompeiane. Fra queste ultime quelle che corrispondono pei caratteri principali alle stele di Pagasae sono principalmente pitture del 2º stile, che hanno il tipo evidente di riproduzione di quadri: presentano la stessa disposizione delle figure, la profondità segnata con le stesse striscie marrone indicanti il suolo, lo sfondo violetto inteso il più delle volte come parete etc. Anche i motivi paesistici corrispondono. Ora il trovare questi stessi elementi in monumenti ellenistici sicuramente databili come le stele di Pagasae è per lo meno una conferma che le copie romane risalgono ad originali greci.

Il più alto valore delle stele di Pagasae consiste però nelle cognizioni ch'esse ci forniscono circa la coloristica e la tecnica della pittura greca. In molte scene v'è un disegno preparatorio condotto con grande minuziosità in color nero a punta di pennello; in altre questo lavoro preparatorio non si riscontra. I colori non erano applicati col pennello ma con una specie di spatola, come si rileva dalla loro fusione non sempre compiuta e omogenea; tutto fa credere che si trattasse della tecnica dell'encausto, eseguita, naturalmente, a mezzo del *cauterium*. Le notevoli differenze d'aspetto che corrono fra le varie stele dipendono, come acutamente ha osservato l'Arvanitopullos, non già da diversità di tecnica ma da maggiore o minore bontà d'esecuzione.

Importante sarà studiare sulle stele di Pagasae le differenze dei toni e dei colori e utilissimo, indirettamente, il confronto con la coloristica delle pitture romane. Ma sono indagini che non si possono compiere se non sugli originali, o almeno su una buona riproduzione a colori.

La Società archeologica d'Atene ha promesso già da oltre due anni di far conoscere il prezioso materiale in una pubblicazione complessiva. Essa sarà condotta su disegni del Gilliéron che già ne ha dato nella Ἐφημ. ἀρχαιολ. alcuni buoni saggi: è da augurarsi che le difficoltà tecniche non ritardino troppo la pubblicazione di quest'opera, la quale sola potrà permettere di fare delle stele di Pagasae uno studio profondo, che veramente risponda alle odierne esigenze scientifiche.

(Vedi Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. Ἑταιρείας, 1907, p. 175 sgg.; Ἀρβανιτόπουλλος, Ἡ σημασία τῶν γραπτῶν στηλῶν Παγασῶν in Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1908, p. 1 sgg., tav. I-IV; tomo I dei Θεσσαλικὰ μνημεῖα a cura dell'Ἀρβανιτόπουλλος: Περιγραφὴ τῶν γραπτῶν στηλῶν Παγασῶν τοῦ Ἀθανασακείου Μουσείου Βόλου. Atene, 1909; G. Rodenwalt, *Zu den Grabstelen von Pagasae* in *Athenische Mitteilungen* 1910, p. 118 sgg. Cfr. Karo in *Archäol. Anzeiger* 1908, 135 e in *Archiv für Religionswissensch.* 1909, 380 sgg.; Winter, Ibid. 1909, 451; Rodenwalt, *Compos. d. pompejan. Wandgemälde* 112 sgg.).

Dipinti e mosaici di Delo. — Il volume XIV dei *Monuments Piot* pubblicato fin dal 1908, e redatto da Marcel Bulard è tutto dedicato alle pitture murali e ai mosaici di Delo, provenienti dagli scavi eseguiti nell'isola dalla Scuola francese d'Atene. Alcuni dei monumenti di cui si parla nel volume sono stati trovati da molti anni, ma la maggior parte di essi è dovuta agli scavi fatti recentemente a spese del duca di Loubat. La raccolta e la trattazione del materiale nel volume dei *Monuments Piot* permette di formarsene per la prima volta un'idea complessiva; è dunque giustificato il ritornare un po' più minutamente sull'argomento, di cui si è dato in *Ausonia* già un cenno breve (1908, *Boll. bibl.*, c. 55-56) e che non ha certo nulla perduto, nel frattempo, della sua importanza e del suo interesse.

Molto rilievo presentano, fra le pitture trovate a Delo, quelle di carattere *liturgico*, o riferentisi al

culto domestico. Nelle case greco-romane di Delo esse si trovano solitamente sul muro esterno (mentre le case pompeiane le hanno nell' interno) eseguite direttamente sul muro o poste in fondo a delle nicchie. Spesso si trovano sulle pareti degli altari, collocati esternamente in faccia alle nicchie o anche da entrambi i lati della porta. Tanto le pitture degli altari come quelle delle nicchie o dei muri sono eseguite su uno strato di intonaco applicato molto accuratamente magari quattro o cinque volte; talora sono stati dipinti successivamente varî strati di intonaco, in modo che la successione delle pitture offre un ottimo elemento cronologico in appoggio alla loro valutazione stilistica. Quanto ai soggetti di tali pitture, si tratta principalmente dei seguenti:

a) Un gruppo di pitture d'altare con affinità di composizione si riferisce al culto di *Agathodaimon*, pel quale troviamo dei paralleli in pitture pompeiane riferentisi al culto di *Genius*.

b) In altre pitture vi sarebbero scene riferentisi al culto dei Lari, e in alcune anzi, secondo il Bulard, la rappresentazione dei *ludi compitalicii* che avevano luogo nei Compitalia, la festa principale dei Lares. Ma tanto per *a* come per *b*, secondo il Bulard, la rappresentazione figurata del Lare o del Genius come sacrificante non sarebbe stata originaria: in origine le scene di sacrificio sarebbero state rappresentate tutte da fedeli; in seguito poi la figura del sacrificante maggiore più vicino all'altare si sarebbe venuta gradualmente individuando fino a rappresentare il Genius o il Lare medesimo (p. 52).

c) Vi sono pitture di altari assai interessanti, con la rappresentazione dell'*omphalos*, circondato per lo più da un serpente: motivo questo che si riscontra in altri monumenti affini, e non solo a Delo, ma anche in altri luoghi: urne etrusche, monete della Tracia, di Delfi, di Neapolis in Campania; monete delle gentes Eppia, Julia, Pompeja, Rubria etc., pitture religiose di Pompei. Ora l'omphalos col serpente se associato al culto d'Apollo, è spiegabile; ma non è più tale, almeno a prima vista, quando è rappresentato solo, e insieme ad altre divinità che con Apollo non hanno alcuna relazione: per esempio vi sono delle urne funerarie etrusche, delle monete di gentes romane, dei bassorilievi decoranti altari domestici in cui l'omphalos circondato dal serpente si trova unito alla rappresentazione o agli attributi caratteristici della Fortuna, di Nettuno, di Ercole, di Mercurio, dei Lares. L'omphalos non ha qui certo il significato delfico; invece le divinitá a cui è associato son propriamente quelle a cui era reso un culto nelle case romane o greco-romane (come attestano le pitture di Pompei e di Delo stessa) negli ultimi tempi della Repubblica o ai primi tempi dell'impero. L'omphalos verrebbe adunque ad assumere in quest'epoca una parte nel culto domestico: anzi dall'esame dei monumenti (urne etrusche, pitture pompeiane) risulta una certa analogia di significato fra l'omphalos e l'altare domestico, nel qual caso il serpente che sta attorcigliato attorno al primo si potrebbe identificare con uno di quei *genî serpenti* che son tanto frequenti nell'arte antica. L'omphalos senza il serpente si potrebbe forse identificare con un simbolo di Vesta, che fra le divinità italiche fu la più renitente ad accogliere le tendenze antropomorfiche venute dalla Grecia. Un idolo di Vesta si suol riconoscere oggidì nelle pietre emisferiche od omfaloidi scoperte a Pompei in parecchie cucine vicino a pitture del culto o in rapporto con esse. Ora la combinazione dell'omphalos con l'altare nelle pitture di Delo e i monumenti che il Bulard riaccosta ad esse vengono precisamente a confermare la sua ipotesi.

d) Vi sono anche fra le pitture liturgiche di Delo, ma in minor numero, delle scene diverse che non rientrano nelle precedenti categorie.

Una pittura murale all'entrata di un magazzino rappresenta una scena dedicata a Zeus Eleutherios (che, identificato con Zeus Soter, aveva culto in parecchie cittá della Grecia e fra l'altro anche a Delo, secondo i monumenti epigrafici). Vi è, accanto alla figura del *genius familiaris*, anche quella di Tyche, ma senza gli attributi che le dà solitamente l'arte romana.

Riguardo all'esecuzione di queste pitture liturgiche possiamo dire che sono eseguite probabilmente a *fresco*; spesso in modo frettoloso e sommario o rozzo addirittura. L'esecuzione è però diversa secondo il genere della rappresentazione, e migliore di solito nelle scene di sacrificio. Nelle scene semplici a due personaggi affrontati, si tratta di una semplice *silhouette* a grandi pennellate e in tinte poco variate: nero, bruno, olivastro, rosso cupo. Nelle scene di sacrificio la tecnica è migliore, e più ampia la policromia, poichè ai colori accennati si aggiungono il verde, il rosa, il grigio violaceo, e i diversi toni del giallo. I colori però rispetto al modo come sono usati restano per lo più convenzionali e spesso sono giustapposti in modo stridente.

Ora tutte queste pitture liturgiche si esplicano con la religione romana domestica; l'influenza di culti greci che si rileva in alcune di esse risulta dalla contaminazione fra divinità elleniche ed ita-

liche prodottasi a partire da una certa epoca, specialmente nella religione popolare. Nessun indizio intrinseco permette di dar loro una data precisa: parecchi dati di fatto sembrano però attestare, in generale, la loro anteriorità rispetto alle pitture liturgiche affini di Pompei.

La seconda classe di monumenti molto importante venuta a giorno dagli scavi di Delo comprende le *decorazioni murali* e i *mosaici*. Nella sua forma più elementare la decorazione murale consiste in linee incise nello stucco ancor fresco, imitanti la congiunzione dei mattoni e spesso rilevate da filetti di colore, come si dànno molti esempi anche a Pompei. Ma la forma di decorazione più diffusa a Delo è quella a fascie e riquadri di stucco sporgenti in rilievo diversamente colorati così da imitare quello che si è chiamato genericamente *stile d'incrostazione*. Osservando però come qui prevalgano le t nte unite e come l'imitazione del marmo con le sue vene e spruzzature rappresenti un caso ancora eccezionale e relativamente tardivo, il Bulard suppone che l'influenza della tecnica d'incrostazione sulle origini di queste decorazioni murali non sia così decisiva come si è voluto far credere: Il vero punto di partenza di questo genere di decorazione sarebbe l'imitazione pura e semplice del muro massiccio in marmo bianco. In base a ciò il B. crede di distinguere nell'evoluzione della decorazione murale di Delo tre periodi, o meglio, tre momenti successivi: un primo in cui vi sarebbe la semplice imitazione del muro in marmo bianco, e in cui il colore non ha naturalmente alcuna parte; del quale resterebbe a Delo un certo numero di saggi. Verrebbe poi un secondo momento in cui il decoratore combina questa imitazione del muro in marmo col rivestimento in color rosso frequentemente usato nella epoca anteriore: in tal modo si introduce la policromia molto limitata da principio e assai sobria nei suoi effetti — e poi sempre più ricca di mano in mano che si sviluppa questo sistema di decorazione murale, mentre accanto al rosso si introducono il nero, il giallo, il verde. Un terzo momento infine sarebbe caratterizzato dall'influenza della incrostazione, dalla quale verrebbe l'imitazione del marmo vera e propria nei più ricchi rivestimenti murali, fino al punto da diventarne, a Delo come a Pompei, l'elemento essenziale. Per questo il B. crede che « il termine di *stile a incrostazione* applicato finora all'insieme delle decorazioni affini al primo stile pompeiano debba oramai venire evitato perchè tende a spiegare queste decorazioni con l'imitazione di un genere di rivestimento estraneo alle loro vere origini e la cui influenza non ha potuto esercitarsi che in un'epoca relativamente recente ».

Con questo nuovo concetto espresso dal B. si troverebbe anche in accordo la funzione abbastanza importante che ha la pittura in questo cosiddetto stile di incrostazione. Si è osservato come normalmente in esso la pittura propriamente detta abbia poco posto, specialmente a Pompei; tanto che il il Mau, enumerando i differenti casi in cui essa si presenta, vi ha visto altrettanti sintomi di un principio di decadenza (*Gesch. d. decorativen Wandmal.* pp. 115 e 116). Così considerazioni di vario genere fanno ritenere la pittura estranea allo spirito del tipo d'incrostazione. Ora nei rivestimenti murali di Delo la pittura ha molta importanza, specialmente per la decorazione delle fascie, ove troviamo meandri ed altri disegni, foglie e fiori, scene con personaggi (file di Amorini intenti a varie occupazioni, cfr. composizioni pompeiane; scene di combattimento fra Greci e Barbari, ed altre). Ora questa funzione relativamente importante della pittura può sorprendere quando si ammetta l'imitazione della rivestitura in marmo come principio essenziale dello stile detto a incrostazione. Ma se, secondo il B., si viene a pensare che il principio di questo stile sia in realtà tutto differente non si avrà difficoltà ad ammettere che la pittura abbia potuto svilupparsi in esso fino ad avere una parte abbastanza prevalente. Certo è sempre che la pittura mal si adatta alla coesistenza collo stile di rivestimento; infatti confrontando esempi disposti in successione cronologica si osserva come di mano in mano il rivestimento vero e proprio si estende, e la imitazione del marmo va occupando un posto sempre più grande, a limitazione di quello riserbato alla pittura. Bisogna dunque ritenere che fu la pittura a svilupparsi da principio, e che l'imitazione dei rivestimenti venne in seguito.

Quanto ai *mosaici*, il loro uso si è rivelato frequentissimo nelle case di Delo non pei rivestimenti murali, ma pei pavimenti. Alcuni di questi ci presentano saggi di *opus barbaricum* e di *opus segmentatum*; la maggior parte però sono composti di cubetti di marmo tagliati regolarmente e variamente colorati. Oltre alle decorazioni puramente geometriche vi sono rappresentati oggetti e figure: p. e. l'anfora e il ramo di palma - adattazione decorativa forse, di un motivo in origine puramente religioso; poi degli Eroti variamente rappresentati; e tra l'altro, un grande mosaico ove figura un Dioniso alato a cavallo di una tigre. I mosaici di Delo costituiscono l'insieme più considerevole scoperto finora

in suolo greco. I rapporti che esistono fra questi pavimenti e i monumenti d'Asia Minore attestano degli influssi orientali che si sono esercitati per questo ramo artistico a Delo.

« Vi è quindi una opposizione ben chiara nelle abitazioni private di Delo fra le pitture liturgiche che abbiamo visto in intimi rapporti coi culti domestici italici — e i mosaici o i rivestimenti decorativi di un carattere esclusivamente ellenico o ellenistico » (M. Bulard, *Peintures et mosaïques de Délos* in *Fondation E. Piot*, *Monuments et mémoires*, XIV, 1908).

Il mosaico d'Alessandro. — Ripubblicando il celebre mosaico di Pompei in una magnifica edizione fatta in onore di R. Kekule von Stradonitz, F. Winter dice alcune cose nuove sull'argomento, a cui altri dotti avevano portato or non è molto un notevole contributo (Cfr. Körte in *Röm. Mitteilungen*, XXIII (1898) p. 1-24; Pernice, *Ibid.*, XXII (1907) p. 25-34 e XXIII (1908) p. 11-14).

Che la pittura a « quattro colori » (bianco, rosso, nero e giallo) di cui Polignoto è il primo grande rappresentante almeno secondo la tradizione letteraria fosse in uso ancora alla fine del sec. IV, è cosa che il mosaico di Pompei sembra mettere fuori di dubbio. Vi è però un passo di Cicerone, *Brutus*, XVIII, 70 dal quale si era creduto di concludere che la tecnica dei quattro colori fosse limitata all'epoca arcaica: il W. contesta qui l'autorità del passo nel quale la conclusione che si è voluto trarne non gli pare necessariamente implicita. Nessun dubbio vi può essere invece sull'autorità delle testimonianze di Plinio circa la tecnica dei quattro colori (N.H. XXXV, 50 e 92). Il W. confuta l'opinione del Kalkmann il quale rilevando la contraddizione apparente fra Cicerone e Plinio credeva errata e non attendibile la testimonianza di quest'ultimo (*Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, 135 sgg.). Se vi è, come appare probabile, dipendenza dei due scrittori da una fonte comune l'errore d'interpretazione o la poca chiarezza della frase è in Cicerone e non in Plinio. — Esaminando più minutamente il mosaico il W. chiarisce qualche punto rimasto finora oscuro della sua interpretazione formale, determinando i rapporti fra il copista esecutore del mosaico e il quadro originale che gli serviva da modello. Alcuni particolari non spiegabili della composizione si debbono a ciò che il copista ha spesso imitato diligentemente il modello, ma senza capirlo. — Il W. viene da ultimo ad un'ipotesi sopra il probabile autore del quadro originale, ch'egli, appoggiandosi alle conclusioni del Pernice, crede di non poter ritenere posteriore al III secolo. Dato anzi il carattere della rappresentazione e specialmente il modo come Alessandro è ritratto, senza idealizzazione della fisonomia, meglio ancora con qualche conoscenza immediata di essa, si può ritenere che l'autore del quadro fosse fra i grandi maestri dell'epoca di Alessandro medesimo o dei suoi primi successori. Fra i numerosi quadri rappresentanti battaglie di Alessandro datanti da quell'epoca all'incirca, la tradizione letteraria menziona una composizione di Philoxenos da Eretria la quale godette a lungo di gran celebrità. Philoxenos era scolaro di Nikomachos e forse come lui rappresentante della tecnica dei quattro colori. Ed un altro dato lo riconnette a Nikomachos secondo le parole di Plinio (N. H. XXXV, 110): « *Hic celeritatem praeceptoris secutus breviores etiamnum quasdam picturae compendiarias invenit* ». In che consistesse precisamente questa *compendiaria* non è detto in modo esplicito. Il W. pensa che ciò possa riferirsi al sistema di rappresentare, in composizioni ricche come quella di cui il mosaico ci dà un'idea, molte figure del secondo e terzo piano nascondendole in parte dietro figure poste nel primo ed accennandole molto sommariamente. In tal modo non solo si otteneva un effetto notevole, dando l'impressione reale di grandi masse di figure agglomerate ma si aveva anche il vantaggio di rendere più spedita l'esecuzione, che per tali scene complesse era certamente lunga e faticosa. Se tale è il significato della *compendiaria* di cui parla Plinio, il mosaico di Alessandro che presenta in modo così evidente i caratteri accennati, può dipendere con maggior probabilità dall'opera di Philoxenos (F. Winter, *Das Alexandermosaik aus Pompeji*, Strassburg, 1909).

Le pitture del sepolcro dei Nasonii. — Nel marzo del 1674 facendosi dei lavori stradali sulla via Flaminia a cinque miglia da Roma, poco distante dalla nota località *ad Rubras* si scoprì una camera sepolcrale scavata nel tufo, decorata di una facciata molto semplice. L'iscrizione menzionante un Q. Nasonius Ambrosius era all'incirca dell'età degli Antonini. La camera sepolcrale con pavimento a mosaico aveva il soffitto a volta e le pareti coperte di stucco, tutti decorati di molte scene figurate a colori. La scoperta destò molto interesse a Roma in quell'epoca, ma non si pensò a proteggere le pitture che per l'azione della luce e il continuo viavai dei curiosi finirono per ridursi in rovina nel corso di pochi anni (1680). Prima che ciò avvenisse le pitture erano state copiate a colori da Pietro Santi Bartoli (copie che furono pubblicate nel 1680 da G. P. Bello

autore anche di una serie di disegni a penna sullo stesso soggetto, oggi conservati nella Biblioteca Reale di Windsor Castle, e inseriti nel vol. XIX delle *Antiche pitture raccolte dalle ruine di Roma*, curate dal canonico d. Vincenzo Vittoria e dal Bartoli stesso. Ma nella stessa biblioteca di Windsor Castle esiste un'altra serie di disegni riproducenti le pitture della tomba dei Nasonii, che si trovano nel vol. XIII dei *Disegni di varie antichità* della collezione del comm. Cassiano Dal Pozzo. Si tratta di schizzi a colori fatti senza dubbio innanzi agli originali, ma non certo di mano del Bartoli: forse da un Caetano Piccini. Confrontando minutamente con questa seconda serie le copie del Bartoli, il Michaelis dimostra ch'esse sono completate e variate arbitrariamente specialmente nell'elemento paesistico, ed anche, nello stile e nella esecuzione, del tutto false. Una maggior fedeltà ai modelli originarî deve invece presentare l'altra serie di copie, che negli elementi di composizione come nella tecnica e nella coloristica ci offre un materiale molto più sicuro che non sia l'opera del Bartoli per la ricostruzione degli originali perduti.
(A. Michaelis, *Das Grabmal der Nasonier* in *Jahrb. d. arch. Instituts*, XXV (1910) pp. 101-126).

Mosaico del Hofmuseum di Vienna. — Vi è a Vienna nel Hofmuseum un mosaico di piccole dimensioni e di mediocre fattura rappresentante una scena d'interno che, entrato nel Museo nel 1868 era già stato illustrato dal Helbig nel *Bullettino dell'Istituto* 1868, p. 170 sgg. Il Rodenwalt torna ora a pubblicarlo insieme a un dipinto murale venuto in luce alla Farnesina e che dipende evidentemente dallo stesso quadro originale che il mosaico. In quest'ultimo l'artista ha introdotto delle modificazioni che sono evidentemente dovute alla maggiore difficoltà della tecnica. Tanto il mosaico come la pittura murale concordano però nella coloristica: chiarezza di toni e predilezione per le tinte intermedie. La composizione e i motivi fanno pensare che l'originale da cui le due opere dipendono risalga alla prima età ellenistica.
(G. Rödenwalt, *Mosaik im Wiener Hofmuseum* in *Röm. Mitteilungen* 1910, XXV, pp. 257-262).

I mosaici del Laterano e del Vaticano. — Alla bella edizione delle Nozze Aldobrandine e delle altre pitture vaticane, uscita nel 1907, B. Nogara ha fatto seguire un altro magnifico volume, ornato di settantasei tavole in fototipia e di molte illustrazioni intercalate al testo, dedicato alle raccolte di mosaici conservate nei palazzi del Vaticano e del Laterano. Questo prezioso insieme di monumenti pel quale in addietro gli archeologi (fra cui lo stesso Visconti) ebbero dei riguardi affatto secondarî, si presenta ora nella nuova opera in tutta la sua importanza e nella sua utilità scientifica, ad accrescere la quale non poco concorre il testo illustrativo chiaro e succinto, e ricco di preziose notizie storiche. (*I mosaici antichi conservati nei palazzi pontifici del Vaticano e del Laterano con introduzione del* dott. Bartolomeo Nogara. Vol. IV delle *Collezioni archeologiche, artistiche e numismatiche dei Palazzi Apostolici.* Milano, Hoepli, 1910).

E. Pressi.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

STORIA E ANTICHITÀ ROMANE.

Planco e Lepido nella guerra di Modena. Studio di C. Bardt sulla lettera di L. Munazio Planco (Cic. *fam.* X, 21), governatore della Gallia Comata, la cui data è il 28 maggio dell'a. 711 a. u. c. (*Hermes*, 1909, p. 594).

Praefectus i. d. Studio di Fr. Blumenthal sul *praefectus i. d.* ricordato in una tavoletta cerata di Pompei dell'8 maggio 60 (*Corpus* IV. S. I, 2, 144) e che rappresentava i *duoviri* durante la loro simultanea assenza (ibid., p. 625).

Presidio militare della Dacia. Talune iscrizioni doliari recentemente scoperte mostrano, secondo G. Téglàs (ibid. p. 618), che il presidio militare della Dacia era formato dalla legione *I Adiutrix* insieme con la legione *XIII Gemina.*

Romo e Remo. Secondo le più antiche leggende Romolo ebbe Romo per fratello, secondo le più recenti, Romo ebbe Remo per fratello, ma non vi è differenza nè linguistica, nè arbitraria fra Remo e Romo (G. Soltau, *Philologus*, 1909, p. 154).

Der Quincunx in röm. Heere zur Zeit der Manipularstellung, ibid., articolo di Th. Steinwender p. 260.

Acta imperatorum romanorum. Primo studio di Odilo Halerleitner sulle formule negli editti e nelle lettere degli imperatori da Augusto fino ad Adriano, ibid. p. 271.

La battaglia di Munda. Studio di A. Klotz sulla battaglia di Munda (17 marzo 45 a. Cr.). in relazione al *bellum Hispaniense* e nella tradizione liviana, in Plutarco e in Appiano. (*Neue Jahrbücher für Kl. Alt.* XII [1909], p. 560-73).

Lo sviluppo della casa romana: articolo di F. Marx, ibid. p. 547.

Le campagne di Cesare nelle Gallie studiate nelle lettere di Cicerone, G. Steenkopf, ibid. p. 638.

Il recinto Serviano. Il recinto Serviano che più tardi venne confuso con le fortificazioni del quarto secolo, non rinchiudeva l'Aventino e non si estendeva al di là del pomerio. (Elmer Truesdell Merrill, *Classical Philology*, IV [1909], p. 420-432).

Aulo Irzio. Il volume 118 dei *Bonner Jahrbücher* (1909) dedicato ad Enrico Nissen contiene uno studio notevole di Max L. Strack intorno ad *Aulo Irzio*, p. 139-157.

Cimbri. Studio di Emilio Sadée sull'invasione dei Cimbri nella valle dell'Adige, nell'a. 102 a. Cr. ibid. p. 100-120.

Salvio Giuliano. L'editto di Salvio Giuliano sarebbe anteriore all'a. D. 129 secondo P. F. Girard, *Journal des Savants* 1910 p. 16-26

Seneca e Nerone. Studio di P. Fabia, a proposito della vita di Seneca di R. Waltz, ibid. p. 260-271.

La leggenda storica dei primi secoli di Roma (3 articoli di G. De Sanctis), ibid. p. 310-319.

Secondi Flavi. In una nota inserita nel *Comptes R. de l'Acad. d. I. et B. Lettres* 1910 p. 96-103, G. Maurice studia l'*origine dei secondi Flavii* cioè della famiglia di Costantino. Egli dimostra che, sotto il regno di Costantino il Grande nel 310, una duplice tradizione, politica e religiosa, fece discendere la famiglia di lui da Claudio II il Gotico e che il Sole, sotto i due aspetti dell'Apollo greco-romano e del dio orientale *Sol Invictus*, era il nume tutelare di questa dinastia ancora pagana. A siffatta tradizione anteriore alla conversione di Costantino allude l'imperatore Giuliano in un passo oscuro del suo discorso al re sole (Iul. *Orat. IV.* ed. Teubner p. 130) ove annovera fra i suoi antenati tre generazioni di principi che hanno reso un culto

al sole: cioè, Claudio il Gotico, Costanzo Cloro, Costantino o Giulio Costanzo padre di Giuliano e fratello di Costantino Magno. La conversione di Costantino al Cristianesimo nel 312 mise fine al regno di *Sol Invictus* come dio dello Stato romano, ma Giuliano ritrovava ancor vivi in Occidente e in Oriente i ricordi di questa tradizione anteriore al 312 e al trionfo del Cristianesimo con Costantino.

L'elezione del pontefice massimo romano per mezzo della XII tribù. Studio di E. Pais (Atti della R. Acc. di Arch. L. e A. di Napoli, n. s. I [1910] p. 31-37).

La battaglia del lago Trasimeno: studio di M. O. B. Caspari, (Engl. Hist. Review 25 [1910], p. 417-429).

Roma e l'Armenia nel quarto secolo, studio di Normann H. Baynes, ibid. p. 625-643).

Trasimeno. F. Reuss studiando il *sito della battaglia del Trasimeno* crede che la ipotesi più probabile sia quella che la pone nei pressi di Tuoro (Rh. Museum 65 [1910], p. 352-358).

Zur Schlachtordnung der Manipulare. Studio di Th. Steinwender, ibid. 130-148.

Materfamilias. E Bickel studia la nomenclatura della *Mater familias* prima dell'a. 527/227 e crede ehe l'antica nomenclatura *Poublilia*, *Turpilia* (*Corpus* XIV, 4270) corrisponda ad un antico diritto personale delle madri di famiglia.

Ufficiali e funzionari. Il luogo di origine degli ufficiali e dei funzionari dell' impero romano nei primi due secoli è il titolo di un notevole articolo di E. Dessau (Hermes 45 [1910], p. 1-26) che in un altro articolo studia il *nome dell'Apostolo Paolo* che prese cotesto nome in Cipro dal proconsole Sergio Paolo, come suppose per primo san Girolamo: ibid., p. 347-368.

Tiberio. E. Ciaceri studia la *responsabilità di Tiberio nell'applicazione della* lex Julia maiestatis (*Studi storici per l'ant. classica*, III, [1910], p. 1-30 contin).

Grecia. Notevole studio di G. Cardinali sulla *condizione tributaria della Grecia dopo la conquista romana:* si dimostra che nella Grecia tra il 146 e la prima guerra mitridatica non vi furono che demani romani, città suddite esenti da tributo, *civitates foederatae*; solo dopo la prima guerra mitridatica, abbiamo oltre i demani, città suddite stipendiarie, *civitates immunes et liberae*, ibid. p. 31-53.

Pompeo Strabone. Nuove osservazioni di E. Pais *sul decreto di Gneo Pompeo Strabone relativo alla cittadinanza romana dei cavalieri ispani*, ib. pagine 54-73.

Diocle di Pepareto. Studio di V. Costanzi sulle relazioni di dipendenza fra Diocle di Pepareto e Fabio Pittore, ib. p. 74-87.

Papa Leone I ed Attila. Studio di A. Solari intorno alla cronologia dell'incontro di papa Leone con Attila. ib. p. 88-97.

Costantino Magno e Mosè. Erich Becker studia la battaglia del ponte Milvio e la catastrofe del Mar Rosso, istituendo un parallelo fra Mosè e Costantino Magno di cui trovansi traccie in Eusebio, Codino e Costantino Porfirogenito (*Z. für Kirchengeschichte*, 31 [1910] p. 162-177).

Massenzio. Un anonimo ascrive la vittoria di Costantino Magno sopra Massenzio all' ottobre 312 (*Civiltà Cattolica*, 61 [1910] vol. 2. Quad. 1436, p. 133-144).

Mario. Studio di M. Bang sulle fonti (Posidonio, Nepote e Livio) relative a *Mario in Minturnae* (Klio X [1910] p. 178-191).

Lucullo. Continuazione di un lungo studio di K. Eckhardt sulle campagne di Lucullo in Armenia, ibid. p. 72-115; 192-231.

Sardegna e Corsica. O. Leuze studia le fonti relative alla lotta per l'acquisto della Sardegna e della Corsica nella prima guerra punica: a. 259-258 a. Cr., ibid. 406-444.

Prima guerra Punica. Nuovi contributi di P. Varese alla cronologia della prima guerra punica. ibid. p. 28-40.

Vezzio Agorio Pretestato. Buono studio di Ioanna Nistler sul *leader* della parte pagana in Roma nel quarto secolo; dove, però come al solito, non è citata la dotta biografia che ne scrisse A. Coen nella *Rivista Storica* del 1888. *Italica sunt, non leguntur*,

uso che però dovrebbe alla fine cessare. Ibid., p. 462-475.

Petilio Ceriale. Studio di Ph. Fabia sul primo consolato di *Petilius Cerialis*, come contributo alla esegesi delle storie di Tacito (*Rev. de Philologie*, 1910, p. 5-42).

Afranio Burro. H. de la Ville de Mirmont esamina la leggenda tradizionale e i documenti epigrafici e storici relativi ad Afranio Burro, ibid., p. 73-100.

La lupa e i gemelli. Studio di G. De Sanctis sulla leggenda della lupa e dei gemelli (*Riv. di Filologia*, 38 [1910] p. 71-85).

Studi annalistici. Studio di G. Costa sui nomi dei duci *exterarum gentium*, ibid., p. 221-231.

Lex Thoria. E. G. Hardy esamina la questione se la *lex Thoria* del 118 a. Cr. e la lex Agraria del 111 a. Cr. siano state leggi reazionarie (*Journal of Philology*, 31 [1910] pag. 268.

Marcionismo. Studio di V. Ermoni sul *Marcionismo*, una delle eresie che più agitarono l'antichità cristiana (*Rev. de Quest. Historiques*, 1910, p. 5).

Servaggio. Notevole studio di P. Allard sull'*origine del servaggio*, ibid. 1911, p. 5 22 (continua).

Rescritto di Antonino. Studio di P. Foucart sopra un *rescritto di Antonino Pio relativo alla circoncisione* e alla sua applicazione in Egitto (*Journ. des Savants*, 1911, p. 5 e seg.).

Colonato Romano. — Il nostro socio M. Rostowzew dell'Università di Pietroburgo, ha pubblicato una importante monografia che forma il primo supplemento (Beiheft) dell'*Archivio di Papirologia* del Wilcken (Berlino 1910). La monografia è intitolata *Studi sulla storia del colonato romano*, perchè l'A. non vi tratta tutto il problema del colonato che è smisurato, ma si limita a tracciare la storia dei luoghi ove il colonato si svolse. Il R. è giunto nelle sue ricerche a questo risultato: in primo luogo, che lo sviluppo agrario ed economico nelle singole parti del mondo greco-romano non si palesa punto unito, in secondo luogo, che la politica romana di stato nelle questioni economiche e specialmente agrarie era sotto l'influenza della politica ellenistica e in parte si svolgeva continuamente da questa, tanto sul finire della repubblica romana, quanto all'inizio e al tramonto dell'impero. Ma i rapporti fra lo sviluppo economico e lo sviluppo del tempo ellenistico e romano in Oriente, e in Occidente non sembrano chiari all'autore; per fissarli bene, bisognerebbe scrivere la storia del capitalismo antico tanto in Oriente, quanto in Occidente, la quale per ora nello stato presente della scienza, è prematura. Perciò il R. si è limitato a studiare il territorio ove il colonato si svolse, senza dimenticare però che questo è uno solo degli aspetti del problema e forse non il più importante. Indice: 1. *L'Egitto tolemaico* (p. 1-84); 2. *L'Egitto romano* (p. 85-228); 3. *Sicilia* e *Asia Minore* (p. 229-312); 4. *Africa romana* (p. 313-402).

Fasti. G. Costa ha pubblicato due importanti volumi sui Fasti Consolari Romani (Milano, 1910).

Enciclopedia Pauly Wissowa. — È di recente uscito il volume VII, 1 della Enciclopedia Reale del Pauly-Wissowa che va dalla voce *Fornax* a *Glykon*. Notevoli gli articoli: *Frumentum* (Rostowzew); *Gallia* (Weiss); *Gens* (Kübler).

Miscellanea Hortis. Nei due volumi che compongono la *Miscellanea di studi in onore di Attilio Hortis* (Trieste 1910), trovo questi due scritti: D. Vaglieri, *le corporazioni professionali in un grande porto commerciale dell'antichità;* C. Cipolla, *le vestigia del frasario officiale presso* l'« Anonymus Valesianus II ».

EPIGRAFIA ROMANA.

Iscrizione di un filosofo. — In recenti scavi eseguiti sulla Via Appia Nuova sono tornate in luce alcune iscrizioni funerarie fra le quali la seguente: *D. M. / P. Octavio Secundo / philosopho Epicure*[*o*] *T. Octavius / patruo.* È l'iscrizione sepolcrale di un filosofo epicureo di nome P. Ottavio Secondo posta dal nipote T. Ottavio (Gatti, *Bull. Comunale*, 1909, p. 306-307).

Iscrizione dedicata a Giove dagli Aneuniati. — In Gera presso il lago di Como, si rinvenne una iscrizione che ricorda una offerta fatta a Giove dagli *Aneuniates*, nuovo nome di popolo, simile a quello degli Anauni, nominati nel famoso editto di Claudio (Patroni, *Notizie degli Scavi* 1909, p. 5).

Iscrizione di Capua. — Un cippo sepolcrale scoperto nel territorio di Capua porta incisa una iscrizione pubblicata dall' Egbert nei *Supplementary papers of the Am. School of Classical Studies in Rome* II (1908), p. 280-281, nella quale è notevole la menzione di un *rector regionis Statanae; l'ager statanus, conterminus Falerno* era celebrato per il suo vino.

Iscrizione romana di Cagliari. — È una iscrizione del tempo di Caracalla o di Elagabalo che ci fa conoscere come allora esistesse in Caralis un granaio imperiale, posto sotto l'amministrazione del governatore *L. Ceionius Alienus,* personaggio ignoto (Taramelli e Vaglieri, *Notizie* 1909, p. 184).

Targhetta di rame trovata nel Tevere. La tabella porta sopra i due lati una iscrizione ed appartiene alla serie delle cosidette tabelle d'immunità pubblicate dal Dressel (*Corp.* XV, p. 891). È dottamente illustrata dal Vaglieri (*Bull. Com.*, 1910, p. 141-149).

Iscrizione di Miseno. — Nelle *Notizie degli Scavi,* 1909, p. 209 e seg. è pubblicata, con commento, dal Gabrici una lunga iscrizione onoraria incisa sopra una base marmorea scoperta in Miseno dell'a. D. 246 (*dedic. idib. Mart. C. Presente et Albino cos.)* e relativa a Giulio Alessandro investito di due gradi nell'armata romana: cioè, di *praepositus reliquationi* nelle armate di Miseno e di Ravenna per una spedizione nell'Oriente, ufficio che non è ben chiaro (cf. Vaglieri, *Bull. Com.* 1910, p. 74); e poi di *stolarchus* ossia comandante di una divisione dell'armata misenate, nel cui ufficio rimase fino alla morte, con poteri accresciuti (*stolarchus adampliatus*) per concessione di Severo Alessandro e dei successori sino a Filippo l'Arabo.

Iscrizioni di Ostia. — Negli scavi di Ostia così bene diretti dal prof. Vaglieri sono tornate in luce importanti iscrizioni: 1) l'albo di un collegio dei fontani dell'a. D 232, non ancora noto in Ostia: i fontani sono più noti col nome di *fullones* o lavatori dei panni. *(Notizie,* 1909, p. 120; *Bull. Com.* 1910, p. 78 e seg.); 2) un frammento dell'albo di un altro collegio ignoto dell'a. D. 173 (*Bull. Com.* 1910, p. 80); 3) l'iscrizione di *M. Marius Primitivus* edile per i sacrifici a Vulcano, dell'a. D. 145. (*Bull. Com.* ib. p. 81); 4) l'iscrizione di un Acilio Glabrione *patronus coloniae* di data incerta *(Notizie* 1910, p. 61); 5) un cippo che menziona nella iscrizione *Ragonius Vincentius Celsus v. c. praefectus annonae urbis Romae* del secolo quarto e ben conosciuto per altre lapidi urbane.

Iscrizioni latine della Tunisia. — Nella Tunisia tornarono in luce recentemente due iscrizioni pubblicate da A. Merlin nei *Comptes Rendus de l'Acad. des Inscr. et B. L.* 1909, p. 93 e seg. L'una del tempo di Caracalla, rammenta la *gens Musumiorum Regianorum*, popolo menzionato da Plinio tra quelli situati fra il fiume Ampsaga e la Cirenaica; la lapide ora scoperta autorizza a distinguere i *Musuni* localizzati nella regione fra *Cillium* e *Thelepte* e i *Musones* che talune fonti pongono al sud-ovest di Sétif. L'altra iscrizione si riferisce a *Q. Anicius Faustus* legato in Numidia dal 196 al 201, che, durante la sua legazione, divenne console e coprì la carica consolare, senza andare a Roma.

Iscrizione di Tebessa. — Una lapide scoperta in Tebessa e pubblicata dal Piganiol, *(Mélanges de l'Ecole Fr. de Rome* 1908, p. 341 e seg.) è relativa a un Sulpicio *beneficiarius* di due legati della Numidia: *Tettius Julianus,* di cui s'ignorava tale carica, e *Javolenus Priscus,* il famoso giureconsulto capo della scuola sabiniana e maestro di Salvio Giuliano che fu legato di Numidia nell'a. D. 83. La lapide è importante, poichè aggiunge un nuovo nome ai fasti di Numidia e permette di stabilire che Tettio Giuliano fra il luglio 82 o il maggio 83 venne sostituito da Giavoleno Prisco.

Calos venete. — Un vaso romano di terracotta ornato con tre medaglioni in rilievo è tornato in luce nel territorio di Nymvegen; in uno di questi medaglioni vedesi una quadriga con l'iscrizione CALOS VENETE. *Calos* è forma latina di καλῶς nel senso di bravo; *Venete* è il vocativo di un auriga della *factio veneta* o degli azzurri nei ludi circensi, G. Mestwerdt, *Korrespondenzblatt* II, 1909, p. 8-9.

Iscrizione di Porto. — In Porto è stata scoperta un'iscrizione che ricorda *P. Luscius sacerdos Dei Liber[i]s Patris* che ringrazia Silvano *conducto ancupiorum,* cioè, per aver ottenuto la temporanea locazione della caccia agli uccelli nel perimetro di Porto d'Ostia secondo la bella ipotesi del Carcopino (*Mél. Arch. Hist.,* 1909, p. 341 e seg.).

Cippo marmoreo di Roma. — Importante iscrizione relativa all' *augurium salutis* e all' *augura-*

culum capitolino illustrata da G. Costa nel *Bullettino della Comm. A. Com.,* 1910, pagine 118-140, che ci dà maggiori notizie sull' *augurium salutis* e completa la serie delle date in cui fu celebrato.

Monumento onorario di Brindisi — Una base marmorea rinvenuta in Brindisi porta incisa la iscrizione sepolcrale di *Clodia Anthianilla* donna di ragguardevole condizione sociale, figlia di Lucio Clodio Pollione cavaliere romano e patrono di Brindisi, e sposa di M. Cocceio Gemino, *praefectus alae.* La lapide contiene anche l'estratto del decreto dei decurioni di Brindisi, i quali radunatisi *in schola Poll(ionis)* (una sala destinata alle adunanze del senato di Brindisi, donata probabilmente da Clodio Pollione benemerito di quel municipio [*bene de republica nostra merito*]) il 23 marzo dell'a. D. 144, sotto il regno di Antonino Pio, permisero che fosse eretta a spese del padre una statua in memoria di Anthianilla, nel luogo più frequentato della città (Quagliati, *Notizie degli Scavi,* 1910 p. 116 e seg.).

Iscrizione dei dintorni di Reims. — Si riferisce ad un *Ateuritus* (nome gallo) di professione *seplas[iarius]* o profumiere (A. Héron de Villefosse, *Bull. des Ant. de France,* 1909, pag. 255-257).

Iscrizione della Dalmazia settentrionale. — Fra le lapidi recentemente scoperte nella Dalmazia settentrionale merita speciale menzione un frammento epigrafico relativo ad una determinazione di confini compiuta sotto *A. Ducenius Geminus* che governò la Dalmazia al tempo di Nerone, e relativa ai *Corinienses* e agli *An[sienses].* (M. Abramic e A. Colnago, *Jahreshefte des Oesterr. Arch. Inst. in Wien* XII [1910], Beiblatt, pag. 13 e seg.).

Iscrizione di Apulum. — È una iscrizione posta dalla popolazione nomade che seguiva la legione XIII gemina di sede in Apulum nella Dacia. A cotesta gente è dato il nome di *Cives Romani consistentes kanabis legionis eiusdem* e i capi sono designati col titolo di *conscripti,* mentre comunemente si chiamano *decuriones.* Le *canabae* dipendevano dal *praefectus castrorum M. Ulpius Apollinaris* (J. Jung, *Oesterr. Jahreshefte,* sopra cit., *Beiblatt,* 1910, p. 139-146)

Editto imperiale. — Una tavoletta di legno rettangolare, scoperta in Egitto fra le rovine di Filadelfia ed ora nel Museo di Alessandria, contiene la copia di uno dei numerosi editti imperiali di cui i diplomi militari sono un riassunto e un verbale che enumera le circostanze nelle quali la copia venne eseguita. L'editto fu promulgato in Roma il 28 dicembre 93, sotto Domiziano, la copia venne fatta in Alessandria, il 2 luglio 94, con l'autorizzazione del prefetto di Egitto *M. Iunius Mettius Rufus* allora in carica, dal veterano M. Valerio Quadrato appartenente alla legione *X. Fretensis.* L'importante documento è pubblicato con dotte osservazioni da Gustavo Lefebvre nel *Bulletin de la Soc. Arch. d'Alexandrie* 1910, n. 12, p. 39-52 ed ora dal Mispoulet nella *Nouv. Revue hist. de droit français et étranger,* janvier-février 1911.

Iscrizioni dell'antico Lazio. — Ermanno Dessau ha recentemente pubblicato nell'*Ephemeris Epigraphica* IX, 3. p. 333-504 (Berlino, 1910) un secondo supplemento al volume XIV del *Corpus Inscriptionum Latinarum* nel quale sono contenute le iscrizioni scoperte nell'antico Lazio dall'a. 1889 all'a. 1909 e dotte osservazioni sulle epigrafi già edite.

Luigi Cantarelli.

RECENSIONI

R. PARIBENI, *Guida del Museo Naz. romano*, Roma, Off. poligraf. ital. 1911.
[G. GIGLIOLI] *Catalogo della mostra archeologica nelle Terme di Diocleziano*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1911.

Le feste cinquantenarie celebratesi in Roma in quest'anno han dato pure occasione ad una festa grande per la storia dei monumenti romani. Le imponenti rovine delle Terme di Diocleziano, sinora in parte nascoste da volgari superfetazioni, destinate ad usi indecorosi, in parte inaccessibili, perchè adibite ad uso di istituti che nulla avevano che fare col monumento, sono tornate in bella luce per opera della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. L'amore di Corrado Ricci verso le memorie della Romanità e verso i monumenti dell'Arte Italiana ha vinto le difficoltà che sembravano da tanti anni insuperabili, e le gigantesche aule hanno riacquistato agli occhi del pubblico ammirato il fascino della più grandiosa e solenne architettura imperiale.

Tali lavori hanno portato due benefiche conseguenze per gli studii archeologici ed il decoro di Roma; innanzi tutto hanno dato luogo alle collezioni della mostra archeologica, la quale in pagine monumentali ha raccolto le linee principali di ciò che dovrà essere il Museo della Romanità.

Questa potenza di governo e questo spirito di civiltà che si spande per l'orbe antico per poi suscitare le rinascenze delle arti locali e preparare la civiltà del Medio Evo, ha lasciato qua e là tracce monumentali, che ogni nazione civile si è adoperata di rimettere in luce, raccogliere e studiare; ma una visione complessiva di tutta questa influenza storica di Roma, l'irradiarsi cioè del genio romano, non era stato mai visto ed apprezzato qui nel centro, accanto alle fonti d'ispirazione, donde le aquile romane spiccarono il volo ai quattro venti. Il nucleo già considerevole di calchi in gesso, e d'altre riproduzioni, raccolto in ogni parte del mondo antico, dal Lanciani che fu l'ideatore della mostra, dovrà in seguito completarsi e costituire uno dei più significativi ad interessanti musei di Roma.

Giulio Giglioli fu un attivo e sapiente collaboratore dell'illustre professore, e questo catalogo è una guida assai ben riuscita per la visita alla mostra, come è un indice prezioso per lo studio dell'arte e dell'antichità romana nelle Provincie.

L'altro vantaggio che la liberazione e il restauro delle Terme Diocleziane hanno procurato, è stato quello di permettere all'egregio Direttore del Museo Naz. Romano, Roberto Paribeni, di uscire dagli angusti confini finora serbati alla sempre crescente collezione, e permettergli un riordinamento razionale e decoroso di essa. Il Museo si è così accresciuto di nuove sale nelle quali sono state raccolte specialmente opere d'arte romana che conferiscono uno speciale carattere al Museo essenzialmente romano. Allargatosi così e sfollato l'ambiente antico, cui altri importanti lavori vanno conferendo sempre maggior regolarità, luce e dignità, le altre collezioni si sono potute disporre in un ordine logico, che ne fa apprezzar meglio il valore. Alcuni cimelii, come il Discobolo di Castel Porziano e la mirabile Fanciulla di Anzio, hanno accresciuto le attrattive della ricca e fresca collezione di insigni opere d'arte, in questi ultimi anni notevolmente aumentata per trovamenti fortunati o giudiziosi acquisti.

Laonde era necessario che si pubblicasse una nuova guida, dopo quella ormai antiquata del Vaglieri, e del sottoscritto, la cui terza ed ultima edizione era del 1905. Niuno meglio del Direttore stesso poteva rifarla, poichè a lui spettava anche esporre i criteri del suo ben ideato riordinamento.

Egli ha assolto il suo compito con molta esattezza e sobrietà, aggiungendo anche, e ben a ragione, le principali indicazioni bibliografiche, che insieme a notizie precise, sommarie, sono quanto più interessa al visitatore. In questa guida, fatta più specialmente per chi vuol visitare con intelligenza il museo, mancano le illustrazioni, che sono piuttosto care a chi vuol conservare un ricordo della visita e delle opere più impressionanti. Ma degno

complemento alla *Guida* è il volumetto, dallo stesso Paribeni pubblicato per la collezione del Modes (*Musei e Gallerie d'Italia n° 2*) nel quale sono raccolte le riproduzioni delle più insigni opere del museo.

Auguriamo all'ottimo nostro amico, che non si stanca mai di far prosperare il suo museo, di darci in una seconda edizione che sarà presto resa necessaria dai nuovi incrementi, la prova della vitalità di quella mirabile collezione e della energia di chi ne ha la cura.

LUCIO MARIANI.

EM. LOEWY, *La scultura greca*, Torino, S. T. E. N. (già Roux-Viarengo), 1911.

È questo il X volume della Biblioteca d'Arte, pubblicata dalla benemerita Società tipografico-editrice nazionale. Il ch. professore dell'Ateneo romano, ha raccolto in forma di un manuale sintetico una serie di conferenze che egli aveva tenuto già da qualche anno all'Associazione per la cultura della donna.

La scelta dei temi era stata fatta fino d'allora coll'intenzione di dare in una serie di letture sintetiche uno sguardo generale allo sviluppo della statuaria greca; e tali sono rimasti, quantunque lungamente ripensati ed elaborati, nelle linee fondamentali, i capitoli del volume.

Il libro vuol essere un manuale di storia dell'arte, nel quale però l'attenzione è riconcentrata sui punti cardinali della evoluzione: così attorno ai nomi dei grandi maestri, si aggruppano le più celebri opere d'arte conservate e si vede succedersi la linea direttiva della parabola in tanti punti fissi che rappresentano ciascuno una conquista verso la perfezione artistica.

A differenza dei soliti manuali che per lo più hanno lo scopo di mettere in bella mostra una quantità di figure e di notizie, il libro del Loewy persegue una via eminentemente scientifica. Tutti sanno come il ch. nostro professore sia un apostolo delle teorie che si fondano sopra leggi ben determinate dello sviluppo artistico; egli perciò, volendo parlare al gran pubblico, non si arresta ai fatti particolari e secondarii, ma sceglie quei monumenti che attestano in modo evidente la sua tesi e li mette in logica successione, legandoli con brevi, ma concettose delucidazioni. E così il passaggio da uno stadio ad un altro nella scala dello sviluppo artistico, è segnato nel libro da stringate considerazioni che preparano la visione dello stadio successivo.

Il libro fa l'effetto d'una esplorazione nel campo dell'arte antica, fatta dall'alto, rapidamente, nella quale emergono solo i fatti culminanti e più luminosi. È evidente che un tale sistema razionale e sintetico è molto utile per illuminare le menti di chi si accosta appena allo studio dell'arte antica e non può per conseguenza assurgere a leggi generali dalla pleiade dei fatti conosciuti superficialmente, ma è pure utilissimo come guida ed insegnamento elementare a chi si accinge a coltivare più profondamente lo studio dell'archeologia. La profonda dottrina dell'insigne maestro, maturata per lunghi anni nell'esame minuzioso e paziente, gli dà la forza e il diritto di spiccare questo eccelso volo; e lo studio amoroso della nostra favella gli ha permesso di esporre in una forma chiara, scultoria il suo pensiero.

È perciò un libro ad un tempo dilettevole e didattico, illustrato da numerosissime nitide incisioni, nella scelta delle quali, nell'ordinamento e nella riproduzione si son poste le più scrupolose cure.

Infatti in questo genere di libri, destinati al gran pubblico, non si suole porre abbastanza mente al danno che procurano le cattive sproporzionate riproduzioni delle opere d'arte, quali purtroppo si trovano in commercio; molto influisce il modo di presentare un monumento, la scelta del vero punto di vista originale, la liberazione dai falsi restauri, la proporzione della copia in rapporto dell'originale. il colore della riproduzione, i puntelli, gli accessorii ecc. Il Loewy ha fatto uno studio paziente e minuzioso per corredare il suo libro di figure che non falsino i concetti; e la distribuzione di queste in tavole non solo ha permesso una più nitida stampa delle zincotipie; ma serve a mettere in evidenza i confronti. Sono in tutto 300 illustrazioni. eseguite in Germania per la edizione tedesca del volume, uscita contemporaneamente.

La nostra letteratura archeologica la quale di solito deve ricorrere alle traduzioni di manuali stranieri, si è così arricchita di un prezioso trattato originale, scritto da un maestro che accoppia alla dottrina alemanna la lunga pratica dell'insegnamento in Italia e sa quindi contemperare le pure esigenze scientifiche col carattere della cultura nazionale.

LUCIO MARIANI.

W. DEONNA, *Les toilettes modernes de la Crète minoenne*, Ginevra, A. Kündip, 1911.

Più volte ci è occorso, nell'esaminare le figure rappresentate nell' arte minoica, e specialmente le

muliebri, di notare con stupore sempre più crescente, man mano che aumentava il materiale, la strana somiglianza che hanno le complicate tolette delle signore antiche di circa tre o quattro millennii, coi figurini dei nostri giornali di mode. E tale osservazione deve aver contribuito non poco a dare l'impressione di modernità alle opere d'arte cretese preellenica, che hanno pure per altre ragioni tanti punti di contatto con l'estetica contemporanea. L'osservazione non poteva sfuggire al giovane archeologo ginevrino, che ha dato già prova di saper penetrare bene nella psicologia dell'arte antica. Egli però ha voluto spingersi più in là, ha voluto cioè ricercare la cagione di una tale somiglianza; e di questa sua sottile disamina ha fatto argomento di una conferenza tenuta nell'Università di Ginevra il 15 febbraio scorso, quella che abbiamo, ora pubblicata, dinanzi agli occhi.

È un elegante e piacevole scritto; nel quale, dopo passati in rivista i caratteristici costumi delle statuette e delle pitture cretesi, notando per ciascuno di essi le somiglianze con i costumi medioevali e dei tempi moderni, entra a discutere la questione fondamentale, quella dell'origine di quei costumi così curiosi. Nei riscontri che trova per i singoli pezzi del vestito: veste a campana colle balze, grembiule, brache, corpetto scollato, busto, capppello, etc., coi vestiti delle varie epoche e in ispecie con quelli francesi del M. E. e del Rinascimento, balzano fuori delle interessanti e fin qui sconosciute analogie. Egli ritiene che nell'antichità più remota, come nei tempi a noi più vicini, coesista un gusto della moda paesano, di fronte al gusto classico e in antagonismo con questo. Come il costume minoico è il continuatore del neolitico europeo, così questo ha dato origine ai modelli di vari costumi nazionali e popolari: *ce sont deux ramifications du même tronc séparées l'une de l'autre par des siècles.*

Ma c'è anche un altro elemento da considerare, quello della coincidenza di stile. Questi tratti moderni d'altri tempi, dice l'A., si spiegano colle tendenze simili che hanno gli artisti contemporanei e quelli di qualche millennio fa. Le condizioni sociali dell'epoca minoica, diverse da quelle della Grecia classica, hanno contribuito a sviluppare, come nella società moderna, quel liberalismo e naturalismo che ravvicina le arti così distanti nel tempo.

Dalle geniali considerazioni del Deonna, può scaturire un modo di giudicare l'arte minoica con criteri nuovi e fecondi di ammaestramenti.

LUCIO MARIANI.

I. CURLE, *A Roman frontier post of Newstead in the Parish of Melrose.* Glasgow, 1911.

Delle fortificazioni romane fin qui note nella Scozia, generalmente, non erano scomparse del tutto le vestigia. Di questa di Newstead, nella parrocchia di Melrose, era sparita ogni traccia alla superficie come ogni ricordo nella memoria degli uomini. Il primo riferimento alle antichità del luogo si ha in una storia di Melrose scritta nel 1743 dal rev. Adam Milne; ma l'autore non comprese di che si trattasse. E già verso la fine del sec. XVIII non doveva più nulla rimanere in vista, se l'esistenza della fortificazione potè sfuggire all'occhio esperto del generale Roy, (*The military antiquities of the Romans in nord Britain,* London, 1793).

Per altro una notevole scoperta era avvenuta sin dal 1783. Immediatamente a est di Red Abbeystead fu rinvenuta un'ara con la dedica di un decurione di cavalleria. Un'altra ara con dedica di un centurione della legione ventesima fu scoperta nel 1830. Nel 1846, eseguendosi i lavori della *North British Railway,* vennero in luce un certo numero di fosse romane con avanzi di ceramica e altri oggetti. La scoperta richiamò l'attenzione del Dr. John Alexander Smith, allora segretario della Società degli Antiquari di Scozia, il quale quattro anni dopo pubblicò nella *Archaelogia Scotica* (vol. IV, p. 422) una memoria intitolata: *Notices of various discoveries of Roman remains near the village of New Stead, Roxburghshire.*

Ma dopo di allora scarse e di poco conto furono le investigazioni; fino a che nel 1904 Mr. Roberts of Drygrange, proprietario del luogo, intraprese alcune opere di drenaggio nel campo di Gutterflat, a ovest di Red Abbeystead. In quella occasione lo scavo condusse alla scoperta delle fondazioni di un'ampia costruzione romana. Allora si comprese che esplorazioni sistematiche avrebbero portato a dei risultati interessanti. Di intraprendere queste esplorazioni fu fatta la proposta al Consiglio della Società degli Antiquari di Scozia; e la benemerita Società, che in quel momento aveva ultimato gli scavi del forte di Rough Castle, di buon grado acconsentì. I lavori furono iniziati il 13 febbraio 1905. La scoperta di una fortificazione romana, che il Roy molti anni prima invano aveva cercato, fu il risultato di questi interessantissimi scavi, di cui ora il Curle dà ampio e completo ragguaglio nello splendido e poderoso volume che abbiamo sott'occhio.

Gli accenni agli anteriori trovamenti e questioni di topografia del luogo, di cronologia e intorno alla via romana che vi metteva capo, formano l'argomento del primo capitolo (p. 1-21). Del forte propriamente detto e delle sue costruzioni originarie, degli avanzi delle successive occupazioni, e degli annessi, parlasi in una serie di capitoli, dal secondo al sesto (p. 22-103). Tutto il resto del volume è dedicato alle fosse e ai pozzi (cap. VII, p. 104-139) e alla suppellettile distribuita sistematicamente: oggetti di pietra con iscrizioni (cap. VIII, p. 140-146); vestimenta ed armature (cap. IX, p. 147-180); armi (cap. X, p. 181-189); stoviglie in *terra sigillata* e ceramica detta di Samo (cap. XI, p. 190-242); ceramica non smaltata, vetri, vasi di bronzo (cap. XII, p. 243-276); arnesi di lavoro e masserizie (cap. XIII, p. 277-291); oggetti da trasporto e di addobbo (cap. XIV: p. 292-305); oggetti vari (cap. XV, p. 306-316); ornamenti (cap. XVI, p. 317-339).

Un ultimo capitolo è riservato alle conclusioni (cap. XVII, p. 340-349).

Finalmente segue una serie di appendici, di penna di specialisti, sugli avanzi della flora, sugli avanzi della fauna, sui teschi dei canini, sulle ossa umane, sulle monete. Il volume è riccamente corredato di un gran numero di illustrazioni, intercalate nel testo o in tavole separate.

G. C.

NECROLOGIO

Il 24 novembre 1910, si spegneva in Torino, sua patria, l'illustre nostro consocio, il Senatore professor ANGELO MOSSO.

ANGELO MOSSO
(incisione gentilmente fornita dagli *Archives italiens de B* [illegible] vol. 54).

Il rimpianto per la sua morte immatura, giacchè egli soggiacque a soli 64 anni al male che lo minava da qualche tempo, è stato grandissimo nel mondo degli scienziati e nel popolo italiano tutto, cui era caro per la dottrina rivolta a scopo di educazione. Onde di lui hanno parlato con competenza, affetto ed ammirazione quanti hanno apprezzato l'illustre fisiologo nei libri e nei laboratori, l'ottimo maestro nell'Università, in cui professava da più di un trentennio, ed apostolo pieno di entusiasmo, esempio mirabile di forza di volontà, di vigile incessante energia. Da altri più competenti di noi ne furono messe in evidenza le doti della mente avvezza ad un indefessa opera di esperimentatore impareggiabile, ed il cuore nobile ed ardente che le teorie della sua scienza volgeva a fine pratico ed educativo. Si lodarono le sue opere principali che riducevano in formule scientifiche i sentimenti umani più potenti, la *Paura* (1884), ad esempio: od insegnavano l'utilizzazione massima del tesoro della nostra energia, come il bel libro sulla *Fatica*. (1891, 2ª ed.), o anatomizzavano l'adattabilità del nostro organismo alle forze contrarie della Natura, quando, facendo di se stesso martirio scientifico, esaminava l'effetto delle supreme altitudini sul corpo umano (1).

Nelle ricerche egli pose una geniale originalità che talvolta suscitò lotta e contraddizione sia nel campo degli studii che in quello dell'applicazione della fisiologia alla pratica (2). Ma non si può negare che le sue teorie anche combattute, abbiano lasciato traccia no-

(1) *L'uomo sulle Alpi*, 3ª ed. 1909.
(2) *L'educazione fisica della donna*, 1892; *L'educazione fisica della gioventù*, 1893; *La riforma dell'educazione*, 1898; *Mens sana in corpore sano*, 1903.

tevole nell'indirizzo moderno dell' educazione fisica, come i fatti da lui scrupolosamente esaminati sono ormai acquistati alla scienza.

Ma non è del fisiologo che principalmente a noi, conviene ricordare l'opera; la sua mente versatile e fervida tendeva ad estendere le osservazioni fuori de' confini della sua scienza. In questi ultimi anni egli era passato dalla fisiologia all' archeologia pel tramite delle ricerche etnografiche. In questo campo di ricerche egli ha lasciato una traccia, più per l'energia spiegata che per i risultati teorici. Natura di vero apostolo, dotato d'una fibra morale ed intellettuale superiore alle sue forze fisiche, egli seguì, favorì, ed incoraggiò l'esplorazione archeologica che riguarda le civiltà primitive del Mediterraneo. Il fascino degli scavi di Creta lo trasse a seguire i pionieri della Archeologia Minoica in quell'isola e dal suo viaggio d'esplorazione nacque il libro: «*Escursioni nel Mediterraneo e scavi di Creta*» che ebbe grande fortuna come opera di popolarizzazione; e da non molto tempo era stato pubblicato il secondo volume: *Le origini della civiltà mediterranea;* mentre già attendeva al terzo che lascia incompiuto: *Gli italiani dall'età della pietra alle prime colonie elleniche,* che doveva ricondurlo più da presso agli studii etnografici e della scienza veramente sua.

Questi libri del Mosso tendevano sempre più a combattere la teoria prevalente, che ormai sembra venga sgretolandosi, dell'unità e dell'origine indogermanica della nostra razza e civiltà. Da noi furono ricordati anche i suoi studii sul rame nell'antichità (1) ed ora, proprio alla vigilia della sua morte ci giungeva con un'affettuosa dedica la memoria (2) *Le origini del ferro nella preistoria,* nella quale raccoglieva dati di fatto incontestabili circa la conoscenza ed impiego del prezioso metallo in epoca anteriore a quella che si ritiene ordinariamente pel principio della c. d. «Età del ferro». Anche nel suolo italiano egli aveva praticato ricerche allo scopo di indagare questioni paletnologiche: gli scavi di Coppa Nevigata furono illustrati da lui con una relazione pubblicata nei *Monumenti dei Lincei.* Credette egli di poter dimostrare con questi l'esistenza della pittura vascolare in epoca neolitica, sebbene il suo giudizio sulla natura ed età della stazione sia confutabile.

Per quanto si possa discutere sulla sua speciale competenza archeologica, nessuno gli vorrà negare il merito d'aver cooperato con efficacia alle ricerche e sopratutto d'aver destato nel grande pubblico l'interesse e la simpatia per questi studii che sono vanto della archeologia italiana.

LUCIO MARIANI.

(1) *Riv. stor. ital.* 1910.

(2) *Mem. Acc. Lincei,* a. CCCVIII, 1910, p. 295 segg.

GIUSEPPE TOMASSETTI

Ai lettori di *Ausonia* merita esser ricordato il ch. archeologo romano GIUSEPPE TOMASSETTI che, quale presidente della Associazione Archeologica Romana, rappresentava nel nostro sodalizio la istituzione consorella. Giuseppe Tomassetti, morto il 22 genn. 1911 a soli 62 anni, ha lasciato un nome così largamente noto nel campo de' nostri studii che non è qui il luogo di tesserne la biografia, tanto più che degnamente è stato commemorato in altri periodici (3), ai quali si può far ricorso per conoscere i particolari della sua via di laborioso e benemerito cultore di archeologia e storia, classica e medioevale. Moltissimi furono gli studii da lui pubblicati in varie riviste, in più di 40 anni di vita scientifica riguardanti in specie le antichità medioevali di Roma e suburbio; ma la sua opera fondamentale, classica, che costituisce il suo maggior titolo di gloria è la *Storia della Campagna Romana,* la quale, pubblicata in una serie di monografie negli atti della Società Romana di St. Patria; dal 1878 in poi, veniva ripresa in una nuova ed ampliata edizione, appunto negli ultimi anni della sua vita; il I volume fu pubblicato nel 1910 e si trova fortunatamente preparata per la continuazione che è curata dal figlio Francesco. Questa raccolta copiosa di memorie principalmente epigrafiche ed archivistiche che illustrano l'antica topografia del suburbio, è il più prezioso repertorio di notizie intorno alla vita

(3) Cito ad es. il *Bollettino dell'Associazione Archeologica Romana,* I, 3, 1. Marzo 1911, pag. 52 segg. ed il *Bullettino della Commissione Archeologica Municipale,* anno 1910, 4, pag. 355.

dell'Urbe fuori delle sue mura e rispecchia come in una proiezione circolare l'irradiarsi della storia del comune, delle sue famiglie potenti e le vicende varie ed oscure che trasformarono le ville classiche di Roma nei castelli feudali. Frutto di pazienti ricerche di tutta la sua vita, spesa in gran parte nel compulsare e riordinare gli archivi delle famiglie principesche di Roma, la Campagna Romana del Tomassetti rimane un monumento imperituro. I varii capitoli di essa sono per lo più il succo o lo svolgimento ulteriore di tante singole monografie da lui precedentemente pubblicate; il suo acume e la sua dottrina penetrano nella essenza delle cose, talchè l'opera non è una semplice, per quanto copiosa raccolta di notizie: essa tratta anche l'essenza delle istituzioni, dei costumi delle leggende cotanto caratteristiche del Lazio. Fanno poi corona all'opera molti altri studii speciali da lui pubblicati sopra argomento affine, sulla storia di comuni vicini che hanno avuto influenza sulla vita medioevale di Roma.

E tale è la storia da lui narrata: l'entusiasmo da lui posto nello sviscerare i fatti era pari a quello con cui soleva rappresentarli: la narrazione degli eventi di Roma nel Medioevo diveniva viva nei suoi scritti, come viva era resa dalla sua colorita parola nelle lezioni all'Università, continuate con grande successo per più di un ventennio. Nessuno può dimenticare il fascino di quelle rappresentazioni passionali delle lotte fra popoli e baroni, fra Chiesa e Stato, fra i partiti familiari, fra Impero e Papato, che animati anche da una forma popolare, brillante talvolta di colorito dialettale, trascinavano gli ascoltatori nell'ambiente e ne' tempi come se fossero realtà presente.

La facilità dell'eloquio, lo spirito di cui spesso lo condiva, la giovialità veramente romana, erano l'espressione dell'anima sua buona, e di una specie di naturale serenità che lo sorreggeva nelle traversie della vita e gli dava lena nel lavoro indefesso. L'amore agli studii sapeva trasfondere ne' suoi giovani seguaci coll' entusiasmo di un apostolo, e non lasciava sfuggire occasione della vita moderna di Roma, per rievocare corrispondenti immagini del passato, quasi carezzando l'idea di una proiezione continua della grandezza storica sulla vita contemporanea della patria.

LUCIO MARIANI.

Libri ricevuti in dono.

I. CURLE, *A Roman frontier post and its people: The fort of Newstead in the Parish of Melrose.* Glasgow, I. Maclehose a. Sons, 1911.

CH. HUELSEN, *Il libro di Giuliano da Sangallo.* Codice vaticano barberiniano latino 4424. Lipsia, Ottone Harrassowitz, 1910.

CH. HUELSEN, *La pianta di Roma dell'Anonimo Einsidlense.* Roma, Loescher, 1907.

CH. HUELSEN, *Escurialensis und Sangallo.* Estratto da *Jahreshefte des oesterr. arch. Inst.*, XIII, 1910.

CH. HUELSEN, *Le illustrazioni della « Hypnerotomachia Polifili » e le antichità di Roma.* Firenze, Leo L. Olschki, 1910.

CH. HUELSEN, *L'Etruria.* Estratto da *Gli Etruschi e la loro lingua.* Trad. ital. del prof. Gaspare Pontrandolfi. Firenze, Barbèra, 1909.

CH. HUELSEN, *Curia Tifata.* Estratto da *Hermes,* vol. 46.

CH. HUELSEN, *Di alcune vedute prospettiche di Roma.* Estratto dal *Bull. della comm. arch. com.*, 1911.

A. J. REINACH, *Bulletin annuel d'Épigraphie grecque.* Première année, 1907-8. Estratto da *Revue des études grecques,* XXI, 1909.

A. J. REINACH, *Bulletin épigraphique.* Estratto da *Revue des études grecques,* XXIII, 1910.

A. J. REINACH, *Voyageurs et Pélerins dans l'Égypte gréco-romaine.* Estratto dal *Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie,* N. 13.

A. J. REINACH, *Rapports sur les fouilles de Koptos* (Janvier-Février 1910). Paris, 1910.

CH. HUELSEN, *Die grosse Ansicht von Ram in Mantua.* Estratto da *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz,* 1910.

CH. HUELSEN, *Il Campidoglio e il Foro Romano nell'immaginazione degli Artisti dal sec.* XV *al* XIX. Estratto da *Conferenze e Prolusioni,* N. 5.

La zona monumentale di Roma e l'opera della Commissione Reale. Roma, Voghera, 1910.

G. COSTA, *L'originale dei Fasti consolari.* Roma, Loescher, 1910.

PH. E. LEGRAND, *Daos. Tableau de la comédie grecque pendant la période dite nouvelle.* Lyon-Paris, 1910.

IUNIUS, *La vallée d'Aoste au moyen age et à la Rénaissance.* Turin, I. Tarizzo, 1886.

T. TIBALDI, *Lo stambecco, le cacce e la vita dei Reali d'Italia nelle Alpi.* Torino, R. Streglio e C., 1904.

T, TIBALDI, *Storia della Valle d'Aosta. L'Imperio dei duchi di Savoia.* Vol. III. Torino-Roma, Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, 1906.

W. DEONNA, *Comment les procédés inconscients d'expression se sont transformés en procédés conscients dans l'art grec. Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du Moyen-âge?* Genève, Libr. George et C.ie, 1910.

V. MACCHIORO, *Derivazioni attiche nella ceramografia italiana* (Memorie della R. Accademia dei Lincei, vol. XIV, 1910).

W. DEONNA, *L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes.* Tome I: Les méthodes archéologiques. Paris, Laurens, 1912.

Cambi.

Jahreshefte des K. K. Oesterrh. Instituts.
Papers of the British School at Rome.
Bull. de corresp. hellênique.
Bollettino d'arte.
Mitteil. des Inst. (Ath. Abteil.).
Bull. of the arch. Inst. of America.
Archivio della Società romana di Storia Patria.
Archiv. für Religionswissenschaft.
Emporium.
Annual of the British School at Athens.

N. B. Delle principali pubblicazioni ricevute in dono, finora non recensite, sarà reso conto nel prossimo fascicolo.

ATTI · DELLA · SOCIETÀ

Col corr. anno 1910, il Consiglio della Società ha stabilito di dare a ciascun socio una tessera di riconoscimento che si ottiene dall' Economo insieme alla ricevuta dell' associazione, ed è rinnovabile ogni anno.

Il giorno 26 maggio, in occasione della Festa del *Corpus Domini*, fu compiuta dalla Società una gita artistica ed archeologica ad Orvieto, sotto la guida dei proff. L. Savignoni ed A. Venturi.

La Presidenza, uditi i reclami di alcuni soci, ha sollecitato dal Sindaco di Roma e dalla Direz. Gen. delle Ant. e B. A., una maggior cura di alcuni monumenti, che lasciavano a desiderare a riguardo della custodia e pulizia, ottenendo ampie assicurazioni al riguardo.

Ha deliberato, a norma dell'Art. 15 dello Statuto di tenere adunanze scientifiche il 2° e 4° lunedì di ogni mese; e S. E. il Principe D. Alfonso Doria, ha, per questo scopo, messo a disposizione della Società una sala del suo Palazzo, in Piazza del Collegio Romano n. 2, p. p., e la Società ha fatto acquisto di una macchina di proiezione per illustrare le letture.

Infine il Consiglio, conforme alle varie richieste di soci più volte ricevute, ed a norma dell'Art. 27 del Regolamento, annuncia la proposta pel *referendum* ai varii membri delle Società, della seguente modificazione allo Statuto (Art. 20, comma 2): « Il divieto di rielezione alle cariche per un anno, sia abolito ».

BILANCIO PER L'ANNO FINANZIARIO 1909

ATTIVO

Quote riscosse nel 1909 . . . . . N. 158			
Di queste:			
150 a L. 20 — = ... L.	3000		
2 » 15 — = ... »	30		
3 » 10 — = ... »	30		
1 » 300 — = ... »	300		
2 » 7,50 = ... »	15	3375 —	
Riscosso dalla Ditta Loescher per abbonamenti all'*Ausonia* . . . . »		843,80	
TOTALE ATTIVO . . . L.		. . . .	4218 80

PASSIVO

Ausonia . Compenso ai redattori del Notiziario della Rivista . . . . L.	190 —		
Stampa, illustrazioni, ecc. . »	5242 —		
Imballaggio e distribuzione . »	100,60	5532,60	
Spese postali . . . . L.		21,22	
» di cancelleria e copia . . . . »		67,08	
» di amministrazione (aggio all'esattore, marche da bollo, ricevute, ecc.) . . . . »		116,15	
Per mance e prestazioni d'opera . . . . »		21 —	
Partecipazione a Congressi e ad Associazioni . . . »		31 —	
TOTALE PASSIVO . . . L.		. . . .	5789,05

Attivo dell'esercizio 1909 . . . . L.	4218,80
Residui attivi degli esercizi precedenti . . . . »	2828,33
Attivo totale alla fine del 1909 . . . . »	7047,13
Passivo dell'esercizio 1909 . . . . »	5789,05
RIMANENZA ATTIVA . . . L.	1258,08

I revisori dei conti:

P. Seccia — Costantino Pontani

INDICE DEL VOLVME V

MCMX

VARIETA:

SCAVI:

NOTIZIARIO:

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO:

RECENSIONI:

NECROLOGI:

STELE · SEPOLCRALE · GRECA ·

DEL · MVSEO · NY-CARLSBERG · A · COPENAGHEN ·

DANESI · ROMA

STELE · SEPOLCRALE · GRECA ·

DEL · MVSEO · NY CARLSBERG · A · COPENAGHEN ·

FRAMMENTO · DI · CRATERE · DI · ASSTEAS ·

Fotografia Gargioli

Danesi - Roma

MINERVA VITTORIA - SCVLTVRA TROVATA IN OSTIA

SACRIFICIO DEI PRIGIONIERI TROIANI PRESSO LA TOMBA DI PATROCLO

PITTVRA DI VN VASO

DANESI - ROMA

LVCA GIORDANO

MADONNA COL BAMBINO POPPANTE FRA LE BRACCIA E DVE SANTI